Giorgio Vasari

vieţile pictorilor, sculptorilor şi arhitecţilor

Editura Meridiane

AVC 2012

Giorgio Vasari
Pittore ed architetto di Arezzo

LE VITE
DE' PIÙ ECCELLENTI
PITTORI, SCULTORI ED ARCHITETTI

In Bologna MDLXVIII

AVC 2012

Giorgio Vasari

vieţile pictorilor, sculptorilor şi arhitecţilor

Vol. I

Ediţia a II-a revăzută şi adăugită

Traducere şi note de
ŞTEFAN CRUDU

EDITURA MERIDIANE
Bucureşti, 1968

AVC 2012

Pe copertă:
AMBROGIO LORENZETTI:
Alegoria guvernării bune și guvernării rele — detaliu
Frescă în Palazzo Pubblico din Siena

AVC 2012

GIORGIO VASARI

Renașterea îl așezase pe om în centrul preocupărilor sale. Această epocă de splendid optimism, epoca descoperirii omului și a lumii, epoca laicizării culturii, a dezvoltării personalității umane, s-a caracterizat printr-o activitate continuă în toate domeniile. În această epocă încep să fie exaltate viața, munca, știința, cultura, considerate acum ca mijloace de cucerire a lumii. Începe epoca al cărei sens major este sintetizat în echivalarea între virtute și acțiune, sau — în cuvintele unui umanist ca Giovanni Pontano — virtutis laus omnis in actione constit.

Pentru laicizarea culturii, pentru exaltarea vieții active, scriitorii Renașterii au folosit ca puncte de sprijin în afirmarea înaintatei lor concepții preceptele antichității. Urmînd de aproape exemplele scriitorilor antichității, istoriografii umaniști ai Italiei au acordat o mare importanță omului activ, eroului, puternicei personalități, expresie a unei alte tendințe caracteristice a Renașterii, care a culminat printr-un adevărat cult al individualismului. Istoriografii italieni, și îndeosebi cei din Cinquecento (secolul XVI), în afară de descrierea evenimentelor din viața țărilor și a popoarelor, încep acum să oglindească în profunzime omul în raporturile sale cu istoria, să-i traseze un portret complet. Istoria ca și pictura trebuie să se afle totdeauna în serviciul măreției omului. Ea trebuie să fie în primul rînd, cum afirmă atît de just Vasari — non inventario ma giudizio. *Așa începe în literatura Italiei un lung șir de* autobiografii *și de* biografii, *de descrieri ale vieților personajelor vestite, ale marilor personalități.*

Amintim ca exemplu strălucit de autobiografie, admirabil documentar artistic, expresie deplină a portretului unui om nou, Vita di Benvenuto Cellini scritta di se stesso[1]. *Această admirabilă autobiografie evocă, cu artă desăvîrșită literară, cu vioiciune narativă și stilistică, cu un puternic și profund realism, epoca secolului al XVI-lea italian, condiția artiștilor vremii, sintetizată în viața marelui artist florentin.*

---

5 [1] «Viața lui Benvenuto Cellini scrisă de el însuși».

AVC 2012

În domeniul biografiilor, se pot număra acum cu zecile lucrările dedicate personalităților care au ilustrat secolele acestea de înflorire culturală. Considerăm ca cea mai importantă din această lungă serie de Vieți *ale secolului, opera pictorului și arhitectului aretin, Giorgio Vasari (1511—1574). Fără nici o îndoială, istoria artelor secolelor XV—XVI* (Quattrocento *și* Cinquecento) *ar fi fost cu totul lacunară dacă nu ar fi fost scrise* Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori, *care încep cu Cimabue și merg pînă la descrierea vieții însăși a autorului cărții. Opera aceasta este un imens tezaur de informații care și astăzi pot fi considerate ca inestimabile. Giorgio Vasari a avut în primul rînd marele dar de a fi un desăvîrșit portretist literar. Artiștii descriși în paginile cărții sale trăiesc într-un fel care se revendică într-adevăr de la arta plastică. Stilul lui Vasari, deosebit de agil, are și puternica culoare care-l amintește pe pictorul care a fost elev al lui Michelangelo, titanul Renașterii.*

În cea de-a doua ediție a Vieților *(1568), prima apăruse în 1550, Giorgio Vasari a adăugat la șirul biografiilor artiștilor plastici și autobiografia sa. Din ea, se deduc datele principale ale vieții aceluia care a putut fi definit drept istoric genial, onest arhitect decorator, pictor fără mare talent. Astfel, el s-a născut dintr-o familie de meseriași, la 30 iulie 1511, în orașul Arezzo. Tatăl său, Antonio Vasari l-a încredințat să studieze desenul, dată fiind înclinarea sa precoce către această artă, pictorului de vitralii Guglielmo da Marcilla, care a executat vitraliile Domului din Arezzo. La vîrsta de 13 ani este condus la Florența, unde are ocazia să-și perfecționeze studiile umaniste, să învețe latinește, alături de tinerele vlăstare ale faimoasei familii mecenate a Medicilor, Alessandro și Ippolito, sub conducerea umanistului erudit Poerio. Protectorul său, acela care-l adusese în Florența pentru perfecționare, fusese cardinalul Silvio Passerini din Cortina care îi va păstra o îndelungă prietenie. De acum urmează vicisitudinile familiei Medicilor și cînd aceștia sînt alungați din Florența, în 1527, Vasari se reîntoarce în orașul natal unde începe să execute unele mici lucrări de pictură. Va colinda prin Italia (Pisa, Modena, Bologna, Siena), pentru a fi adus, în 1530, la Roma de către Ippolito dei Medici, care acuma devenise cardinal. Vasari are astfel prilejul de a cunoaște de aproape și de a studia în profunzime arta marilor maeștri. Cutreieră din nou întreaga Italie (Bologna, Veneția, Pisa, Lucca, Napoli), cu dese întoarceri și șederi în Arezzo sau Florența. La Arezzo, în 1542, începe să lucreze la frescele care îi vor decora casa și care într-adevăr pot să fie considerate ca fiind cele mai valoroase picturi ale sale. În anul 1544 se afla la Roma unde lucra la frescele din Aula Palatului Cancelariei. Aici duce viața unui artist cunoscut și apreciat. La Roma frecventează cercul umanist al unor scriitori ca Annibal Caro, Molza, Claudio*

Tolomei şi îndeosebi Paolo Giovio. Acest grup de literaţi (mai cu seamă Giovio, istoric cunoscut el însuşi) îl va îndemna să scrie seria de biografii a Vieţilor. *În timpul acesta, avea relaţii epistolare cu alte personalităţi culturale ale vremii ca Vincenzo Borghini, Pietro Aretino sau Benedetto Varchi. Într-adevăr, în mediul acesta de umanişti cu care se întreţinea în fiecare seară, după ce-şi termina ziua de activitate în « bellissimi ed onorati ragionamenti », Vasari devenise un om cult, capabil să susţină dispute literare, să aprecieze stilurile, să vorbească doct şi tehnicist despre artele plastice. În această epocă, Giorgio Vasari era foarte cerut ca pictor la curtea pontificală sau a marelui duce de Toscana. Se bucura de o bună stare materială, era un « om ajuns », cum o declară el însuşi, se străduia în « terribilissime fatiche e in grandi studi e diligenze »*[1]*, pentru a putea să facă faţă tuturor comenzilor care îi veneau de pretutindeni. Îşi ajunsese idealul din adolescenţă, cînd declarase ca o profesiune de credinţă şi ca un ideal pe care să-l ajungă: să fie încununat de glorie! « Onde diceva fra me stesso alcuna volta! Perchè non è in mio potere, con assidua fatica e studio procacciarmi delle grandezze e gradi che s'hanno acquistato tanti altri? Furono anch'essi di carne e d'ossa come sono io. . . »*[2]*. Subliniem stimulul, setea de glorie şi materialitatea, afirmate în felul acesta de către Vasari şi care, în realitate, sînt alte caracteristici ale tradiţiilor nestinse ale Renaşterii.*

Din 1555, Giorgio Vasari se stabileşte definitiv la Florenţa, în serviciul lui Cosimo I dei Medici, ajungînd de fapt conducătorul tuturor lucrărilor arhitectonice şi artistice care continuau să înfrumuseţeze Florenţa, cetatea artelor, noua Atenă a lumii. Vasari va lucra el însuşi la construirea Palatului degli Uffizi şi la împodobirea cu picturi a Palatului Vecchio. [Destinat iniţial magistratului oraşului, Uffizi este desigur capodopera arhitectonică a lui Vasari. Este interesant de subliniat că, în 1560, supunîndu-i la Roma, lui Michelangelo, modelul marii săli (sala dei Cinquencento) din Palazzo Vecchio, precum şi proiectul decoraţiei sale picturale, marele artist i-a repetat recomandarea (din 1543) ca Vasari să se dedice în exclusivitate arhitecturii.] Despre lucrările lui de artă florentine, va scrie un Ragionamento, *un fel de dialog literar despre artele figurative, între artist şi principele Francesco dei Medici. Aici va demonstra că scopul fundamental al artei este de a imita natura, pe care o şi poate depăşi în* excelenţă *sau în* graţie *şi că un artist totdeauna trebuie să fie preţuit în cadrul contemporaneităţii sale.*

Acum, se află în preajma vîrstei de 55 de ani, şi cînd adaugă biografia sa, socotind-o demnă de a fi inclusă în seria marilor artişti plastici ai celor două

---

[1] « Groaznice osteneli şi mari studii şi griji ».

[2] « De unde cu îmi ziceam uneori: de ce nu-mi stă în putere să-mi procur, cu mari osteneli şi studiu, onoruri şi titluri, aşa cum au făcut-o atîţia alţii? Căci doar au fost şi ei din carne şi oase cum sînt eu. . . ».

AVC 2012

secole de artă italiană, Giorgio Vasari își mărturisea, cu modestie, imperfecțiunea artistică, dar afirma în același timp că în toate lucrările sale (și în proza sa, subliniem noi), — « vi si scorgerà per lo meno un ardente desiderio di bene sperare, ed una grande ed indefessa fatica e l'amore grandissimo che io porto alle nostre arti »... [1].

Era extrem de activ; în afară de activitatea sa intensă din Florența, făcea și frecvente călătorii la Roma, căutat de papi, principi, de înalți prelați. Această vastă activitate l-a făcut să creeze o serie numeroasă de opere de pictură dintre care cele mai bune se află în Palazzo Vecchio, în biserica S. Apostolo din Florența, în S. Giovanni la Roma sau în mănăstirea benedictinilor din Arezzo. Era animatorul Academiei del Disegno. În 1564 proiecta mormîntul lui Michelangelo în Santa Croce, coridorul care traversează Arno, legînd Pitti de Palazzo Vecchio, inițiia frescele Cupolei Santa Maria del Fiore etc. Dar așa cum s-a mai subliniat, pictura sa păcătuiește prin manierism, și de foarte multe ori viteza execuției, cantitatea operei au fost în detrimentul calității, al desăvîrșirii artistice. Finețea desenului, acurațețea impecabilă a execuției au cunoscut o involuție artistică, acordînd de multe ori operelor plastice ale lui Giorgio Vasari, epitetul de manierism.

Cu toate că cunoștea toate practicile artei, cu toată vasta lui cultură, cu tot contactul cu marile personalități ale vremii, Vasari nu este un artist foarte important. Manierist în pictură, el a fost mult mai realist în arhitectură, cum o declarase de altfel Michelangelo. Și aceasta, pentru că manierismul nu izbutește să distrugă în Florența tradiția arhitectonică a lui Brunelleschi, armonioasa sa simplitate, ceea ce Vasari a demonstrat și el la Uffizi.

Dar nemurirea lui Vasari avea să i-o aducă proza sa, activitatea sa de istoric al artelor.

În 1570, Vasari face o ultimă călătorie la Roma. Aici va rămîne, cu unele absențe rare provocate de scurte călătorii în Peninsulă, pînă în 1573, lucrînd la decorarea așa-numitei Sala Regia, pentru papa Gregorio al XIII-lea. Era în culmea gloriei sale artistice, publicase o a doua ediție, completată, a Vieților, putea să-și îngăduie să refuze chiar o invitație a regelui Spaniei. Nu va refuza-o însă pe aceea de a se reîntoarce în Florența pentru a lucra la desăvîrșirea cupolei Domului. Aici, în orașul pe care l-a iubit atît, și pe care a căutat să-l împodobească artistic, alături de extraordinara pleiadă de artiști descriși în cartea sa, va muri la 27 iunie 1574. Așa cum am mai spus, nemurirea lui Vasari nu i-a fost adusă de numeroasele sale tablouri cu subiecte alegorice ori religioase, care, cu toată finețea

---

[1] « Se va putea vedea, cel puțin, o dorință arzătoare de a spera în bine, o mare și neobosită osteneală, precum și o prea puternică dragoste pe care o port artelor noastre... »

execuției, n-au însemnat prea mult, prin conținutul lor, decît o repetare monotonă a unor subiecte ori teme prea cunoscute. Arta plastică a lui Vasari nu este străbătută de fiorul neliniștit al căutării, al experienței care se încearcă pentru a descoperi și reda noul. Ea se complace într-o manieră stagnantă, de execuție ireproșabilă, cromolitografică, de redare rece, fără vibrație personală care să-l diferențieze pe artist, care să pună pecetea caracteristică a talentului său pe un tablou sau pe altul. Ea nu are zbuciumul dramatic al maestrului său, Michelangelo, titanul bîntuit de demonul neliniștii, al căutării continue, acela care a trăit « tragedia dell' incompiuto », tragedia contrastului între idealul de artă gigantic propus, și atingerea lui într-o viață prea scurtă. Arta lui Vasari este a unui desăvîrșit meseriaș, a unui ireproșabil executant. Dar Vasari a devenit nemuritor ca scriitor și nimeni nu-i va nega vreodată acest epitet aceluia care a scris prima istorie a artelor din lume, după cum proza italiană îl va recunoaște totdeauna ca pe un maestru al său. Nimeni nu va putea studia vreodată această măreață epocă, care a însemnat o cotitură în istoria omenirii și care se numește Renaștere, fără a recurge la acest însemnat tezaur de informații despre arta ei și pe care îl constituie cartea de biografii a lui Giorgio Vasari.

Cu trăsături sigure, ample și diversificate care amintesc de un maestru al penelului, Vasari izbutește de data aceasta să traseze în fața noastră vastul tablou al celor două secole care au însemnat culmea artistică a plasticii italiene. Informația, de cele mai multe ori de la sursa cunoașterii directe a operei sau a autorului ei, acordă cărții lui Vasari o caracteristică obiectivă și cu o orientare istorică generală, pe care o putem și astăzi aprecia pozitiv în tendențiozitatea ei realistă. În felul acesta putem fi absolut de acord cu afirmația pe care Vasari o face în Proemio, *(înainte cuvîntare) la partea a doua a cărții sale, cînd elogiază pe aceia care consideră « la storia essere veramente lo specchio della vita umana »*[1]*. Și mai departe el face afirmația extrem de prețioasă pentru orice cercetător al* Vieților *că și el, aidoma acelora care consideră istoria a fi oglinda vieții umane: « avendo io preso a scriver la storia de' nobilissimi artefici per giovare all'arti, quanto patiscono le forze mie, ed appreso per onorarle, ho tenuto quanto io poteva, ad imitazione di così valenti uomini, il medesimo modo. . . »*[2]*. În același timp, Vasari a conceput opera istorică și ca o operă literară. A folosit izvoare istorice (Villani, Manetti), dar și izvoare literare extrase din opera lui Dante, Boccaccio, Sachetti, Petrucci. A folosit un amplu schimb de corespondență precum și anecdotele care circulau pe seama*

---

[1] « Istoria este cu adevărat oglinda vieții omenești ».

[2] « Începînd eu a scrie istoria prea nobililor meșteșugari pentru a folosi artelor atît cît mă sprijineau puterile mele, și apoi pentru a le onora, am urmat pe cît puteam aceeași manieră, imitînd oameni atît de valoroși. . . »

artiştilor. A căutat să scrie «frumos», portretizînd literar, uneori retu-şîndu-şi portretele, sub semnul dorinţei de a fi artist în naraţiune, pentru a sublinia mai pregnant personalitatea celui descris.

Dar Giorgio Vasari, incontestabil, face parte din acea serie de autori, care au apărut după Machiavelli şi care au considerat că istoria ca şi politica sînt generate de cauze raţionale, că nu se află sub semnul şi impulsul Providenţei, ci că ele sînt opera omului şi a personalităţii sale. El se înscrie desigur între acei reprezentanţi ai gîndirii italiene din Cinquecento care s-au eliberat de elementele fantastice şi supranaturale în explicarea dezvol-tării societăţii omeneşti.

Cartea lui Vasari a fost scrisă sub îndemnul grupului de literaţi pe care îl frecventa la Roma. Prima ediţie a fost tipărită în Florenţa în 1550. Pentru alcătuirea ei scriitorul s-a folosit de unele, foarte puţine, izvoare, în legătură cu arta desenului, printre care I Commentari *ale lui Ghiberti, şi* Le biografie di uomini illustri *ale lui Filippo Villani. Mai multe ştiri le-a cules însă oral, direct de la artişti. Pentru ediţia a doua, care va apare în 1568, tot la Florenţa, Vasari şi-a completat informaţiile şi îmbu-nătăţit stilistic cartea. Ţinea seama în felul acesta de părerea unui distins literat ca Annibal Caro, căruia, ca şi lui Giovio, îi citise multe părţi din lucrare, înainte de apariţia ei. Caro îi reproşa şi-i cerea să supravegheze unele «eleganţe» stilistice, dar în finalul scrisorii sale îşi mărturisea entuziasmul, afirmînd marea valoare a lucrării lui Vasari «Del resto mi rallegro con voi, che certo avete fatto una bella ed utile fatica. E v'an-nunzio che sarà perpetua, perchè l'istoria è necessaria e la materia dilet-tevole...»*[1].

Indiferent de unde îi va fi venit îndemnul să scrie Vieţile, *noi considerăm că Vasari a făcut un mare serviciu ţării sale dar şi patrimoniului cultural al omenirii. Intenţia sa a fost de a transmite posterităţii biografiile unor oameni care să constituie exemple. Aşa cum de altfel afirma în scrisoarea dedicatorie adresată ducelui Cosimo dei Medici la prima ediţie a* Vieţilor *în «a nota întîmplările vieţii, lucrările, metodele şi relaţiile tuturor acelora care au reînviorat mai întîi artele stinse în trecut, apoi le-au perfecţionat şi îmbogăţit, pentru ca, în sfîrşit, să le ridice la culmile frumuseţii şi măreţiei pe care le-au atins în zilele noastre». Intenţia aceasta pedagogică, într-un fel, a fost desigur străbătută şi de una legată de ideea patriotică. Să nu uităm că ne aflăm în plin Cinquecento cînd Italia se afla sub semnul reacţiunii feudalo-catolice, a spaniolilor oprimatori şi a Consiliului din Trento, traversînd din greu o perioadă cenuşie de involuţie politică şi economică. Dar nu puţini au fost scriitorii şi gînditorii care n-au jertfit con-*

---

[1] «De altfel mă bucur alături de voi, căci osteneala voastră a fost frumoasă şi folositoare. Şi vă anunţ că va fi eternă, căci istoria e nece-sară şi subiectul plăcut...»

formismului şi adaptabilităţii comode, ci au protestat viguros în numele libertăţii de gîndire, al ideii de patrie, pentru o lume naturală şi umană, pentru o artă care să oglindească realitatea contemporană (« sia la pittura un contrafar tutte le cose della natura viva » — afirma Vasari). Noi credem că şi Giorgio Vasari se poate înscrie printre aceia care au căutat să arate că Italia era o mare ţară a culturii, care dăruise omenirii întregi minunea Renaşterii. [1]

El arată marea sa dragoste pentru artă şi artiştii italieni în cuvîntul său de introducere intitulat « Agli artefici del disegno »*: « Eccellenti e carissimi artefici miei. Egli è stato sempre tanta la delettazione, con l'utile e con l'onore insieme, che io ho cavato nell'esercitarmi così come ho saputo in questa nobilissima arte, che non solamente ho avuto un desiderio ardente d'esaltarla e celebrarla, ed in tutti i modi a me possibili onorarla; ma ancora sono stato affezionatissimo a tutti quelli che di lei hanno preso il medesimo piacere, e l'han saputa con maggior felicità che forse non ho potuto io esercitare. . . »*[2] *Şi de aceea scria aceste* Vieţi. *În altă parte putea să declare că s-a străduit să scrie biografiile iluştrilor artişti ca o operă de gratitudine de discipol pentru maeştrii de la care a învăţat atît. Giorgio Vasari era conştient de ceea ce el numeşte foarte plastic « voracitatea timpului », şi voia să-i salveze de cea de-a doua moarte, care este uitarea, cu dorinţa puternică de a-i păstra în amintirea viilor ca pe nişte puternice şi luminoase exemple, pe maeştrii artei italiene. În al său* Proemio *(Introducerea generală la întreaga lucrare), el îşi justifică în felul acesta opera, creînd după părerea noastră o operă de italianitate, pentru că artiştii erau ai Italiei, pe deasupra divizării ei politice sau se dăruiau ca exemple lumii întregi, demonstrînd marile calităţi ale poporului italian, atunci sub apăsarea grea a invadatorilor străini. Mîndria aceasta, care transpare din*

---

[1] Această ipoteză am putut-o citi reafirmată şi într-o lucrare apărută recent (Anthony Blunt, *La théorie des arts en Italie de 1450 à 1600*, Paris, Gallimard, 1966, p. 169): « . . . en gros, son attitude est l'attitude traditionnelle des historiens florentins à partir de Villani et Ghiberti: l'art atteignit son zénith dans la Grèce et la Rome antiques; il déclina lors de la chute de l'Empire romain; il sombra plus bas, toujours plus bas, durant la période de la domination barbare; les premières phases de son retour à la vie se déroulèrent en Toscane avec Cimabué. . . »

[2] « Către artiştii desenului.
Prea scumpii şi neîntrecuţii mei artişti. Atît de mare mi-a fost bucuria — şi în acelaşi timp cinstea şi folosul — de care am avut parte îndeletnicindu-mă, atît cît ne-am priceput, cu această nobilă artă, încît nu mi-a fost de ajuns că am simţit o fierbinte dorinţă de a o ridica în slăvi şi de a-i răspîndi faima sau de a face tot ce mi-a fost cu putinţă pentru a o cinsti, ci i-am şi îndrăgit din tot sufletul pe toţi cei ce s-au ales de pe urma ei cu aceeaşi mulţumire sufletească, pricepîndu-se şi a se îndeletnici cu ea, într-un chip mai fericit, poate, decît am fost eu în stare s-o fac. »

AVC 2012

fiecare rînd al Vieţilor, *este, după părerea noastră, axa fundamentală a cărţii, şi ea se justifică prin extraordinara înflorire a artelor Italiei în cele două secole oglindite de Vasari. Declarîndu-şi izvoarele şi strădania, Vasari este conştient de valoarea lucrării sale: « avendo speso moltissimo tempo in cercar quelle, usato diligenza grandissima in ritrovare la patria, l'origine e le azioni degli artefici, e con fatica grande ritrattole dalle relazioni di molti uomini vecchi, e da diversi ricordi e scritti lasciati dagli eredi di quelli in preda della polvere e cibo de'tarli, e ricevutone finalmente ed utile e piacere. . . A onore dunque di coloro che già sono morti, e beneficio di tutti gli studiosi principalmente di queste tre arti eccellentissime* Architettura, Scultura *e* Pittura, *scriverò le vite degli artefici di ciascuna, secondo i tempi ch'ei sono stati di mano in mano da Cimabue insino a oggi. . . »*[1]

Dar, Vasari, înainte de a fi biograful care va rămîne pentru totdeauna în istoria acestui gen, este sau mai bine zis încearcă să fie şi un teoretician al artei, un istoric al artei care caută să-i explice originile şi cauzele dezvoltării. Explicaţia lui Vasari este o explicare realistă. La el este foarte clară concepţia că dezvoltarea artelor urmează un proces evolutiv analog cu al creşterii omului, de la copilărie la maturitate. El va declara, de altfel foarte clar, că scopul său nu a fost acela de a compila « una nota degli artefici ed un inventario delle opere », ci acela de a cerceta şi analiza motivele şi cauzele, a interpreta faptele pentru a ajunge la idei-le directoare generale, a afla astfel originile şi cauzele dezvoltării şi progresului. O sarcină deosebit de grea şi pe care Vasari, de multe ori cu stîngăcie, a încercat s-o ducă la bun sfîrşit.

Îndeosebi ni se pare cu totul remarcabilă, pentru vremea respectivă, concepţia şi interpretarea ideii de Renaştere, pe care o dă Vasari complexului fenomen din suprastructura societăţii secolelor de care se ocupă.

Astfel, o dată mai mult, el valorifică înalt arta antichităţii, caracterizată prin oglindirea veridică a realităţii lumii, a frumuseţii omului. El consideră apoi că, în decursul istoriei, artele cunosc o accentuată involuţie în epoca lui Constantin cel Mare, după care, în decursul lungilor şi grelelor războaie, al migraţiunilor popoarelor care au urmat de-a lungul

---

[1] . . .« am făcut mare risipă de timp pentru a le căuta, şi m-am trudit din răsputeri să aflu patria, neamul din care se trag şi faptele artiştilor, scoţîndu-le cu multă osteneală din povestirile celor bătrîni, ca şi din felurite amintiri şi scrieri, lăsate de urmaşii acestor artişti pradă colbului şi hrană viermilor; în cele din urmă, fiind vorba de un lucru şi folositor, şi plăcut. . .

Aşadar, pentru cinstirea celor care sînt astăzi morţi şi spre folosul tuturor acelora care cercetează îndeosebi aceste trei strălucite arte, adică *Arhitectura*, *Sculptura* şi *Pictura*, voi scrie vieţile artiştilor care s-au îndeletnicit cu fiecare dintre ele, luîndu-i la rînd, după vremea în care au trăit, începînd cu Cimabue şi terminînd cu cei din zilele noastre. . . »

secolelor, ele au decăzut din ce în ce mai mult. Îndeosebi s-a accentuat această stare de decadență a artelor antichității în epoca cotropirii Italiei de către goți și vandali, care au purtat cu ei și au căutat s-o înrădăcineze în solul în care înflorise atît de bogat arta latină și greacă, arta lor, acea «arte tedesca». În cuvintele lui Vasari, care subliniază această stare a istoriei italiene, noi găsim ecouri corespondente ale situației Italiei contemporane autorului. «În urma nesfîrșitelor devastări care au ruinat și înăbușit nefericita Italie, nu numai că au fost distruse toate lucrările de arhitectură care într-adevăr meritau această denumire, ci, ceea ce era și mai trist, nu mai existau artiști...» Dar tot el va afirma mai departe, și această afirmație este deosebit de interesantă pentru un fel de reconsiderare a evului mediu, care nu trebuie să mai fie privit ca o epocă de tenebre absolute din viața omenirii, că veridicile, realistele tradiții ale trecutului, ale artei antichității nu fuseseră uitate și părăsite total. Ele persistau îndeosebi în construirea unor monumente arhitectonice și cunoșteau acea transformare care avea să se numească bizantină sau grecească.

Cercetînd cu multă atenție fenomenul artistic, Vasari își dă seama și subliniază, apăsat, lupta continuă pe care o dau reprezentanții artei, socotită oglindire a realității, reprezentanți ai începutului realismului în artă, cu manieriștii greci sau bizantini care constrîngeau acum arta în scheme și canoane prestabilite.

Pozițiile artei bizantine sînt din ce în ce mai asaltate, începînd cu secolul al XIII-lea, de către sculptorii și pictorii din nordul Italiei. Este cu totul modernă și interesantă concepția lui Giorgio Vasari în ceea ce privește dezvoltarea mlădițelor noii arte. El consideră, foarte just, că artele au renăscut la Florența o dată cu apariția formei de guvernămînt a Comunei libere, o dată deci cu apariția și ascensiunea pe scena istoriei a clasei, progresiste atunci, a burgheziei. Cu o deosebită ascuțime Vasari a înțeles esența dezvoltării civilizației comunelor care au dat puternice lovituri feudalismului și canoanelor și dogmelor bisericii, cu deosebită ascuțime el a înțeles faptul că acum omul, pînă atunci mistic, contemplativ, își întoarce ochii de la contemplarea lumii supraterestre către lumea înconjurătoare, către viața sa interioară. Viața adevărată își reclamă acum drepturile, glasul ei răsună puternic în inimile și mințile oamenilor. El arată mai departe, cum prin întoarcerea spre arta antichității, artiștii s-au folosit de canoanele ei, ca de puncte de sprijin pentru a vedea mai clar lucrurile pămîntului, neascunse de vălul aruncat, atîtea secole, de biserică asupra realității terestre.

Nu putem, legat de aceasta, să nu cităm din articolul lui Herzen despre Diletanții romantici, *în care marele democrat revoluționar rus caracterizează căile de orientare ale noii epoci, parcă citindu-l și sintetizîndu-l pe Giorgio Vasari. În acest articol el caracterizează arta Renașterii punînd-o în contrast, pentru a-i argumenta superioritatea și valoarea, cu arta evului*

mediu, pe care o identifică cu adjectivele calificative (descoperite şi de noi în teoriile estetice ale lui Vasari), ale bizantinismului *ori* goticului: *« În mijlocul acestei mişcări — scrie Herzen — se năştea lumea nouă; suflul ei începu să se simtă pretutindeni. Ridicînd catedrala Sfîntului Petru din Roma, omenirea s-a lepădat solemn de arhitectura gotică... Catedrala de stil nou atestă că evul mediu şi modul lui de a vedea au luat sfîrşit... La rîndul lor, artele plastice s-au eliberat şi ele. Biserica gotică îi ceruse altceva picturii decît catedrala Sfîntului Petru...» Herzen ataca violent bizantinismul ca expresie a picturii gotice arătînd că: « Lipsa de naturaleţe a atitudinii şi a coloritului, măreţia severă ce detaşează de pămînt şi de pămîntesc, intenţionata neglijare a frumuseţii şi a graţiei constituie negarea ascetică a frumuseţii pămînteşti; icoana nu este un tablou — este o palidă schiţă, o aluzie... Penelul bizantin abandonase idealul frumuseţii umane pămînteşti al lumii antice. Pictura italiană, continuînd-o pe cea bizantină, s-a lepădat de bizantinism în momentul culminant al dezvoltării acestuia şi, precum se vede, s-a reîntors la acelaşi ideal antic de frumuseţe; era un uriaş pas înainte — ochii noului ideal aveau o altă adîncime, în ei licărea un alt sens decît în* ochii deschişi şi orbi *ai statuilor greceşti. Reinsuflînd viaţă artei, penelul italian i-a dat toată profunzimea spiritului, dezvoltat sub înrîurirea cuvîntului divin...» (În felul acesta Herzen subliniază noul caracter al artei Renaşterii, în comparaţie cu arta antichităţii, în sensul adîncirii esteticii Renaşterii sub semnul acestei profunzimi a spiritului pe care o adusese totuşi în artă creştinismul cu spiritualismul lui.)*

Desigur că nu atît de clar putea enunţa Vasari preceptele esteticii sale. Dar aşa cum arătam, el are marele merit de a le fi presimţit, de a le fi descoperit, de a le fi subliniat, fără a le fi teoretizat pînă la ultime concluzii. Concepţia lui despre dezvoltarea artelor este o concepţie net realistă. El va putea ajunge, ajutat de această orientare justă, să interpreteze chiar şi opera lui Michelangelo ca o totală imitare a adevărului, ca o oglindire profundă a realităţii lumii.

Din biografiile juxtapuse, care se desfăşoară după un strict criteriu cronologic, apare pas cu pas, etapă cu etapă, lupta pe care au dato artiştii din Trecento pentru cucerirea oglindirii realităţii şi adevărului în artă. Un exemplu tipic îl poate constitui Giotto, al cărui talent a fost descoperit de Cimabue şi dus la Florenţa — « là, dove venuto, in poco tempo, aiutato dalla natura ed ammaestrato da Cimabue, non solo pareggiò il fanciullo la maniera del maestro suo, ma divenne così buono imitatore della natura, che sbandì affatto quella goffa maniera greca, e risuscitò la moderna e buona arte della pittura, introducendo il ritrarre bene di naturale le persone vive, il che più di dugento anni non s'era usato...»[1] Cu multă

---

[1] ...« ajuns aici, ajutat de natură şi îndrumat de Cimabue, copilul

atenție înregistrează Vasari toate sforțările artiștilor în lupta aspră pentru distrugerea manierismului hieratic bizantin, pentru plasarea omului viu, locuitor al acestei planete, în centrul atenției. Lent, figurile bizantine coboară de pe piedestalele lor înghețate, fac mișcările vieții, iau atitudinile ei, se colorează, pe fața lor apar frămîntările psihologice, se bucură și suferă, devin oameni adevărați.

Cu mare finețe și ascuțime, Vasari a izbutit să pătrundă esența și caracteristica acestei arte noi a epocii Renașterii, « epoca descoperirii lumii și a omului ». La fel va investiga Vasari și în domeniul sculpturii, descoperind elementele noului în arta vestiților reprezentanți ai familiei Pisano (Niccola, Giovanni și Andrea), sculptorii care preanunță Renașterea.

Acestea sînt primele începuturi ale artei italiene, o perioadă pe care Vasari o poate compara, antropomorfic, cu copilăria omului. Pe o treaptă superioară se ridică o a doua etapă care corespunde cronologic Quattrocentului (secolului al XV-lea). S-a terminat cu perioada primilor pași, a dibuirilor. Acum, marii maeștri ai artei, care se numesc Brunelleschi, Donatello sau Masaccio ajung chiar teoreticieni ai realismului în artă, fundamentînd științific legi ale picturii și sculpturii, sub forma legilor proporțiilor ori ale perspectivei. Ei utilizează, în același timp, pentru redarea cît mai veridică, cît mai realistă a vieții mijloacele cele mai bogate și mai diverse ale artei lor. Maeștrii cuceresc necontenit noi poziții în îmbogățirea calității desenului, a compoziției, a tehnicii artelor.

Florentinii au rolul cel mai de seamă în dezvoltarea artistică nouă a Italiei (și am văzut explicația științifică dată de Vasari). Toți ceilalți artiști au învățat și s-au dezvoltat sub semnul stilului florentin.

În sfîrșit, pe ultima treaptă superioară se află arta contemporană cu autorul Vieților. *Reprezentantul ei cel mai strălucit este însuși Michelangelo, a cărui « cumplită » forță artistică nu numai că se compară dar a și întrecut fabuloasa artă a antichității. « Costui supera e vince non solamente tutti costoro c'hanno quasi che vinto già la natura, ma quelli stessi famosissimi antichi, che si lodatamente fuor d'ogni dubbio la superarono; ed unico si trionfa di quegli, di questi, e di lei. . . »*[1]

Concepția aceasta a lui Vasari poate aminti și de faimoasa teorie a lui G. B. Vico, dei corsi e ricorsi, *trecerea activităților umane, a civilizației*

nu numai că a egalat în puțină vreme felul de a lucra al maestrului său, dar a ajuns un atît de bun imitator al naturii, încît a alungat de-a dreptul acea grosolană manieră grecească și a adus iarăși la lumină moderna și frumoasa artă a picturii, introducînd desenul ființelor omenești după natură, metodă care nu se mai folosise de mai bine de două sute de ani. . . »

[1] « Acesta îi întrece și îi învinge nu numai pe toți cei din vremea noastră, care aproape că au învins natura, dar chiar și pe cei preamăreți din antichitate, care au învins-o, fără nici o îndoială, în chip atît de vrednic de laudă; și el singur e mai presus și decît cei dintîi, și decît ceilalți, și decît ea. . . »

AVC 2012

şi artei prin analogie cu vîrsta omului, prin ciclul etapelor copilărie, tinereţe, maturitate şi apoi declin. Dar, Vasari, vorbind despre apogeul artei italiene atins prin creaţia sublimă a titanului Renaşterii care a fost Michelangelo, nu vedea declinul acestei epoci artistice contemporane, în care el însuşi crea. El nu a observat unele semne ale manierismului care începeau să se arate la unii artişti ai celei de a doua jumătăţi a Cinquecentoului ca Bronzino, Parmigiano sau însuşi el, Vasari. El nu a vrut poate să denunţe un asemenea început de decadenţă artistică, căutînd să păstreze, în lume, italienilor, primatul artei, o dată ce-l pierduseră pe acela politic. Cartea lui Vasari este străbătută de un puternic optimism de la un cap la altul, de încredere deplină în viitorul artei şi al ţării sale. Ea vine oarecum în contrast cu un istoric ca Francesco Guicciardini, teoretician al pesimismului istoric, al adaptabilităţii şi compromisului, al imposibilităţii de a lupta într-o ţară ca Italia, care se afla sub jugul greu al invadatorilor străini şi al Contrareformei. Dar mai bine decît istoricii de meserie a văzut istoricul artelor. Materia şi creaţia bogată de care se ocupă îi ofereau puternice argumente pentru a slăvi arta ţării sale, arta care făcea să răsune departe în lume numele de Italia.

Vasari a încercat să facă şi teorie asupra artei şi a scris un fel de tratat pe care l-a aşezat ca introducere generală a cărţii sale. Din această Introduzione alle tre arti del Disegno cioè Architettura, Scultura e Pittura, *el se demonstrează a fi mai mult un tehnician decît un teoretician în consideraţiile sale despre artă. Foarte rare sînt precizările sale estetice, iar definiţiile sale asupra artelor sînt uneori de o claritate care atinge simplitatea. Iată de pildă cum poate defini sculptura: «. . .La scultura è un'arte che, levando il superfluo della materia soggetta, la riduce a quella forma di corpo che nella idea dello artefice è disegnata. Ed è da considerare che tutte le figure, di qualunque sorte si siano, o intagliate nei marmi o gittate di bronzi o fatte di stucco o di legno, avendo ad essere di tondo rilievo, e che girando intorno si abbiano a vedere per ogni verso. . . »*[1]

În disputa, argumentată colorat şi variat, care artă este cea mai valoroasă, pictura sau sculptura, părerea lui Vasari, după un lung expozeu asupra celor două teze este următoarea: «. . .Dico, adunque, che la scultura e la pittura per il vero sono sorelle, nate di un padre, che è il disegno, in un sol parto e ad un tempo; e non precedono l'una all'altra, se non quanto la virtù e la forza di coloro che le portano addosso fa passare l'uno artefice

---

[1] « Sculptura este o artă care, îndepărtînd din materialul lucrat ceea ce nu este trebuincios, îi dă întocmai acea formă de trup pe care artistul o are în capul său. Trebuie ţinut seama însă că toate statuile, de orice fel ar fi ele — sculptate în marmură sau turnate în bronz, lucrate în stuc ori cioplite în lemn — urmînd să fie făcute în relief plin şi să poată fi văzute din orice parte, de jur împrejur. . . »

AVC 2012

innanzi all'altro; e non per differenza o grado di nobiltà che veramente si trovi in fra di loro. . . »[1] *Păreri generate de un solid bunăsimț și Vasari putea să deplîngă pe aceia care caută să dezunească cele două arte surori. Pentru a vedea cît sînt de gemene, el dădea exemplul nemuritorilor artiști ai Renașterii italiene, tot atît de excelenți în arta sculpturii cît și a picturii, Leonardo da Vinci și Michelangelo.*

Dar Giorgio Vasari, după părerea noastră, este mai cu seamă un scriitor autentic, un adevărat prozator. Trebuie să mărturisim că nici nu ne mai interesează atît de mult caracterul de document valabil al informațiilor transmise prin biografiile sale cît farmecul deosebit al paginilor sale. Avem impresia uneori că citim un roman-cronică, cu sute de personaje care trăiesc viu, intens, pe fondul colorat al unei foarte fidele reconstituiri istorice. Cartea lui Vasari este într-adevăr o fermecătoare, fascinantă cronică a două sute de ani, o frescă gigantică în care plasticianul a știut să așeze, ținînd seama de legile perspectivei și ale proporției, sutele de personaje, tot atîția actori ai acestei drame care se desfășoară vertiginos în fața ochilor noștri.

Cunoscînd bine, el însuși, meseria de pictor, își dă seama de cîtă voință și tenacitate au nevoie artiștii, pentru a crea. Îi cunoaște de altfel pe toți foarte bine, a trăit lîngă ei. Cunoaște bine și denunță condiția de mizerie în care trăiau mulți artiști ai vremii. Episoadele cu Donatello care mergea prin piața Florenței cu ouăle în poală, cu Paolo Ucello care fugea cînd priorul unei mănăstiri la care picta îi dădea să mănînce prost, sau cu Luca della Robbia care-și ținea picioarele într-un sac cu talaș ca să nu-i înghețe iarna, în timp ce lucra, nu sînt pomenite de Vasari numai pentru a accentua pitorescul prezentării unor asemenea artiști. El vrea încă o dată să sublinieze cum asemenea oameni de talent, trăind în asemenea condiții, au izbutit să creeze totuși nenumărate capodopere ale artei.

Admirabile sînt, într-adevăr, aceste pagini în care Vasari, apropiat de Cellini, descrie psihologia artiștilor, raporturile pe care aceștia le au cu i grandi, *cu «cei mari». De multe ori aceste spirite se arată rebele față de cei mari, ele nu recunosc stăpîni, nu iubesc decît arta care este toată viața lor, tot sensul existenței lor. Ei se consideră, prin forța talentului lor, deasupra «puternicilor» pămîntului, ei fiind, așa cum scrie Pietro Aretino,* grandi per l'eternità, *în timp ce stăpînitorii vremelnici sînt* grandi per un minuto. *O dată mai mult, paginile lui Vasari sînt exemplificatoare. Vasari subliniază, în același timp, dincolo de nonconformismul artiștilor*

---

[1] « Spun deci că sculptura și pictura sînt cu adevărat surori, născute în aceeași clipă și în același loc, și din același tată, care este desenul; nici una nu o întrece deci pe cealaltă decît numai în măsura în care talentul și forța celor ce se îndeletnicesc cu ele îl fac pe un artist să treacă înaintea altuia, căci între ele nu-i, într-adevăr ,nici o deosebire sau treaptă de noblețe. »

şi o altă caracteristică a Renaşterii: prezenţa femeilor în domeniul creaţiei. Trebuie să arătăm că, îndeosebi în domeniul literaturii, şi în special în al poeziei lirice, numărul femeilor poate se ridică la zeci şi zeci în Cinquecento. Acest fenomen indică o altă tradiţie a Renaşterii, subliniind ascensiunea femeilor spre viaţa intelectuală. Aşa cum, de altfel, putea să scrie şi marele poet epic, Lodovico Ariosto:

« Le donne son venute in eccellenza di ciascun'arte ov'hanno posto cura ».

Vasari subliniază « excelenţa » femeilor creatoare în domeniul artelor plastice şi exemplifică prin sculptorița bologneză Properzia de'Rossi, al cărui portret pictural l-a executat chiar el, în afara celui literar pe care îl trasează prin paginile Vieţilor.

Vasari este un prozator deosebit de înzestrat. Vieţile *sale sînt şi astăzi o operă a cărei lectură este extrem de atractivă. Caracteristica artei prozei sale o constituie, după părerea noastră, o deosebită putere de a sintetiza, de a elimina accesoriul, de a păstra naraţiunii o linie ascendentă, simplă, lineară, fără arborescenţe secundare. Un singur exemplu îl considerăm a fi concludent, pentru a putea vedea cît de rapid şi clar sintetizează autorul* Vieţilor *caracteristicile esenţiale ale unui artist plastic şi cît de realistă, profund, este concepţia sa despre artă. Este vorba de un fragment din viaţa lui Masaccio: «. . .Masaccio, desideroso di acquistar fama ed avendo considerato non essere la pittura altro che un contraffar tutte le cose della natura, vive, col disegno e co' colori semplicemente, come ci sono prodotte da lei, e che colui che ciò più perfettamente consegue, si puo dire eccellente — la qual cosa, dico, conosciuta da Masaccio, fu cagione che, mediante un continuo studio, imparò tanto, che si puo annoverare fra i primi che per la maggior parte levassino le durezze, imperfezioni e difficultà dell'arte; e che egli desse principio alle belle attitudini, movenze, finezze e vivacità, ed a un certo rilievo veramente proprio naturale — il che infino a lui non aveva mai fatto ni un pittore. . . »* [1]

O altă mare forţă de atracţie a cărţii o constituie mulţimea de anecdote, de cuvinte de spirit, descrierea alertă, dinamică, a întîmplărilor şi vicisitudinilor pictorilor şi sculptorilor, comparabilă cu arta naraţiunii nuvelelor Decameronului *lui Giovanni Boccaccio, care au drept protagonişti tot pe oamenii artelor plastice.*

---

[1] « Dorind să devină cunoscut şi avînd credinţa că pictura nu-i altceva decît înfăţişarea prin desen şi culoare a tuturor lucrurilor vii din natură — aşa cum le-a zămislit ea — şi că acela care urmează cît mai stăruitor această cale poate să treacă drept un artist desăvîrşit, Masaccio, studiind fără răgaz, a învăţat atîta, încît poate fi numărat printre cei dintîi care, în mare măsură, au eliberat arta de înţepeneala, stîngăciile şi greutăţile care o copleşeau; tot el a fost primul care le-a dat personajelor sale o ţinută frumoasă, mişcare, nobleţe şi vioiciune precum şi un oarecare relief, apropiat, într-adevăr, de cel firesc, lucruri pe care — pînă la el — nu le mai făcuse nici un alt pictor. »

AVC 2012

Aşa cum s-a mai spus, Vasari vive nel mestiere. *Stilul său are forţa plasticităţii depline. El însuşi a declarat «io ho scritto come pittore». Şi, într-adevăr, stilul său izbuteşte să zugrăvească colorat, variat, fondul istoric al biografiei artistului ca pe o frescă din care apar vii, multi-form şi diferenţiat colorate, tipizate în trăsături esenţiale, diferitele personaje ale* Vieţilor *sale. Trebuie remarcată şi bogăţia limbii lui Vasari, întrebuinţarea unor expresii colorate, populare, un stil vorbit, direct, de o rară prospeţime. Remarcabilă este şi îmbogăţirea lexicului prin cuvinte tehnice proprii artelor plastice. Vasari este pe deplin conştient de acest aport al său şi mîndru, cu toate scuzele pe care aparent le cere cititorului: «... Resterebbemi a fare scusa dello avere alle volte usato qualche voce non ben toscana — della qual cosa non vo' parlare, avendo avuto sempre più cura di usare le voci ed i vocaboli particolari e pro-pri delle nostre arti, che i leggiadri o scelti della delicatezza degli scrit-tori. Siami lecito adunque usare nella propria lingua le proprie voci de' nos-tri artefici, e contentisi ognuno della buona volontà mia...»*[1] *Aşa ne putem explica expresiile atît de plastice, întrebuinţate pentru prima dată (şi acesta este un alt mare merit), de către Vasari ca: «bella ma-niera», la «morbidezza e dolcezza unita dei coloriti», gli «sbatti-menti de' lumi», la «regola delle prospettive», la «terribiltà degli ignudi...» etc. Toate aceste îmbogăţiri lexicale i-au folosit mult pentru descrierea operelor create de artiştii plasticieni. Să nu uităm niciodată că nimeni nu o mai făcuse pînă atunci, că Vasari nu mai avusese nici un model, el fiind primul cronicar plastic, primul istoric al artelor din lumea întreagă.*

Pentru toate acestea el poate fi citit cu deosebit interes şi plăcere şi astăzi, iar traducerea în româneşte a Vieţilor *lui Vasari, retipărită acum într-o nouă ediţie, este un alt act cultural în activitatea de răspîndire a operelor clasicilor literaturii universale în ţara noastră.*

ALEXANDRU BALACI

---

[1] «Mi-ar rămîne numai să-mi cer iertare fiindcă am folosit uneori cîte-un cuvînt care nu se află în limba toscană; nu vreau să vor-besc însă despre lucrul acesta, întrucît am avut întotdeauna grijă să folosesc expresiile şi cuvintele proprii artelor noastre şi nu pe cele frumoase sau alese cu gingăşie de către scriitori. Să-mi fie deci îngăduit să folosesc în limba noastră cuvintele artiştilor noştri înşişi, iar bunăvoinţa mea să-i fie oricui pe plac...»

AVC 2012

GIORGIO VASARI CĂTRE ARTIȘTII DESENULUI

Prea scumpii și neîntrecuții mei artiști. Atît de mare mi-a fost bucuria — și în același timp cinstea și folosul — de care am avut parte îndeletnicindu-mă, atît cît m-am priceput, cu această nobilă artă, încît nu mi-a fost de ajuns că am simțit o fierbinte dorință de a o ridica în slăvi și de a-i răspîndi faima sau de a face tot ce mi-a fost cu putință pentru a o cinsti, ci i-am și îndrăgit din tot sufletul pe toți cei ce s-au ales de pe urma ei cu aceeași mulțumire sufletească, pricepîndu-se și a se îndeletnici cu ea, într-un chip mai fericit, poate, decît am fost eu în stare s-o fac. Iar din aceste simțăminte ale mele, și însuflețit de cea mai curată dragoste, îmi pare să fi cules chiar pînă astăzi roadele cuvenite, fiind eu întotdeauna iubit și cinstit de voi toți, stînd de vorbă, noi între noi, într-un chip necrezut de prietenesc, aș zice chiar frățesc; arătîndu-ne lucrările pe rînd, eu vouă, iar voi mie, și folosindu-ne — atunci cînd au cerut-o împrejurările — de sfatul și de ajutorul pe care ni l-am dat unii altora. De aceea, atît pentru dragostea ce ne-a legat, dar mai cu seamă pentru alesele voastre talente — și nu mai puțin dintr-o firească înclinație a mea, ca și dintr-o neclintită hotărîre — m-am socotit întotdeauna mai mult decît îndatorat să vă ajut și să vă slujesc în toate acele chipuri și în toate acele lucruri care, după părerea mea, v-ar putea aduce plăcere sau folos. În acest scop, am dat la iveală, în anul 1550, «Viețile celor mai buni și mai vestiți artiști ai noștri», îndemnat fiind și de o anumită împrejurare — despre care am

AVC 2012

vorbit în altă parte[1] — dar (ca să spun adevărul), și de o mărinimoasă amărăciune sufletească ce m-a cuprins văzînd cum nenumărate talente au stat și stau încă, de atîta vreme, cufundate în uitare. Truda mea pare să nu fi fost de loc zadarnică ci, dimpotrivă, primită chiar cu multă mulțumire, de vreme ce, în afara celor ce mi s-au spus sau mi s-au scris din atîtea părți, din numărul mare de volume care s-a tipărit atunci nu se mai află astăzi nici unul în librării. Iată de ce, ascultînd în fiecare zi cererile numeroșilor mei prieteni și cunoscînd tot atît de bine și tăcuta dorință a multor altora, m-am înhămat din nou (deși prins cu treburi din cele mai de seamă) la aceeași trudă, plănuind nu numai să-i adaug pe cei care — trecînd, în răstimp, într-o viață mai bună — îmi dau prilejul a le scrie pe larg viețile, dar să și completez ceea ce în prima lucrare rămăsese încă nedesăvîrșit, ca unul care am avut mai apoi putința de a înțelege mai bine, sumedenie de lucruri, revăzîndu-le pe multe altele, datorită nu numai îngăduinței acestor prea străluciți signori[2], pe care îi slujesc și în preajma cărora toate talentele au aflat ocrotire și sprijin, dar și faptului că mi-au înlesnit să cercetez încă o dată întreaga Italie, putînd astfel vedea și auzi nenumărate lucruri pe care înainte nu le cunoscusem. Am putut deci să îndrept, dar și să întregesc atîtea lucruri, încît se poate spune că multe «Vieți» au fost făcute aproape din nou, după cum unele, chiar de-ale artiștilor vechi, fiindcă nu fuse-seră scrise, au fost adăugate. Iar pentru a împrospăta amintirea celor pe care eu îi cinstesc atîta, nici truda, nici cheltuiala și nici greutățile nu m-au făcut să renunț la găsirea portretelor acestor artiști, spre a le așeza la începutul «Vieților» lor. Și spre mai marea mulțumire a numeroși prieteni dinafara artei — dar care iubesc artele din tot sufletul — am strîns într-o scurtă lucrare cea mai mare parte a operelor celor care sînt încă în viață și care — pentru talentul lor — s-au arătat vrednici a fi amintiți acum și întotdeauna, mai ales că, dacă ne gîndim bine, îndoiala pe care am avut-o odinioară nu mai are acum nici un rost, luînd eu în seamă numai operele cele mai izbutite și vrednice de laudă; aceasta

[1] Cifrele din text reprezintă trimiteri la notele aflate la sfîrșitul fiecărui capitol.

AVC 2012

va putea, poate, să fie un imbold pentru fiecare, de a lucra și de-aici încolo tot atît de frumos, mergînd mereu înainte, de la bine la mai bine; în felul acesta, cel care va scrie urmarea acestei istorii, o va putea face cu mai multă măreție și strălucire, avînd prilejul de a pomeni acele rare și desăvîrșite opere care — începute, rînd pe rînd, din dorința de veșnicie și terminate datorită studierii atîtor genii divine — vor ieși, în viitor, din mîna voastră, în văzul întregii lumi. Împinși măcar de setea de glorie (dacă dorința de cîștig nu are prea multă putere) și învățînd, cei tineri, care vin în urmă, vor căpăta, poate, datorită pildei ce li se dă, dorința înflăcărată de a ajunge maeștri de seamă. Iar pentru ca această lucrare a mea să fie desăvîrșită întru totul — nemai-fiind nevoie să se caute ceva prin alte părți — am adăugat o mare parte a operelor celor mai de seamă artiști din antichitate — atît greci cît și de alte neamuri [3] — a căror amintire a fost păstrată, pînă în vremurile noastre, de Pliniu și de alți scriitori, fără a căror pană, toți aceștia s-ar fi scufundat într-o veșnică uitare. Poate că tocmai acest gînd va fi în stare să ne îndemne a lucra cu măiestrie; apoi, văzînd nobletea și măreția artei noastre și cît de răsplătită și prețuită a fost ea de către toate popoarele dar, îndeosebi, de către mințile cele mai nobile și de către seniorii cei mai puternici, ne va înflăcăra și pe noi gîndul de a lăsa lumea împodobită cu opere tot atît de îmbelșugate ca număr pe cît de rare ca neîntrecută măiestrie; și astfel, înfrumusețată de noi, lumea ne va înălța pe acele culmi unde și-au avut întotdeauna lăcaș cele mai minunate și mai slăvite spirite. Primiți deci cu căldură aceste roade ale trudei mele, oricare ar fi ele, duse de mine cu dragoste la bun sfîrșit — întru gloria artelor și proslăvirea artiștilor — și luați-le drept un semn sau o mărturie a sufletului meu, de nimic mai dornic decît de preamărirea și gloria voastră, la care mi se va părea întotdeauna că aș fi luat și eu parte, într-un oarecare fel, fiind primit în tovărășia voastră (lucru pentru care vă mulțumesc și care, în ce mă privește, îmi face o nespusă bucurie).

AVC 2012

[2] Cosimo de' Medici, ducele Toscanei, şi soţia şa, Eleonora de Toledo, fiica viceregelui Neapolului.

[3] Vasari face aluzie la o scrisoare prin care — la cererea sa — un cunoscut om de ştiinţă din vremea aceea — Giovan Battista Adriani — îi comunică date cu privire la cei mai de seamă artişti ai antichităţii greco-romane. Scrisoarea, care este foarte lungă, reprezintă, de fapt, o compilaţie fără valoare literară, după o serie de scriitori clasici şi, îndeosebi, după Pliniu. Unele ediţii italiene o cuprind şi pe ea, aşezînd-o — potrivit dorinţei lui Vasari — înaintea « Vieţilor ».

AVC 2012

INTRODUCERE LA ÎNTREAGA OPERĂ

Dintr-o înflăcărată sete de glorie, oamenii înzestrați cu o minte aleasă obișnuiau să nu-și cruțe nici un fel de trudă, oricît de grea ar fi fost, pentru a-și duce operele lor la acea minunată desăvîrșire, menită să uimească întreaga lume, iar lipsurile în care se zbăteau mulți dintre ei nu puteau fi piedică în calea sforțărilor pe care le făceau ca să cucerească locurile de frunte, nu numai pentru a trăi cinstiți de toată lumea ci și pentru a lăsa viitorimii gloria veșnică a unor atît de rare însușiri. Și cu toate că, atît pentru asemenea vrednică de laudă dorință cît și pentru iscusința lor erau răsplătiți din plin, în timpul vieții, de către mărinimia principilor, ca și de către virtuoasa ambiție a republicilor, iar după moarte au continuat să trăiască datorită mărturiei statuilor, a mormintelor, a medaliilor și a altor asemenea lucruri care amintesc de ei, se poate vedea totuși limpede cît este de lacomă vremea care, nu numai că a distrus operele și celelalte amintiri vrednice de cinstire rămase de pe urma unui mare număr de artiști, dar a șters și a scufundat în bezna uitării numele tuturor acelora care au ajuns pînă la noi pe orice altă cale în afară de pana plină de viață și evlavie a scriitorilor.

Gîndindu-mă eu însumi, în repetate rînduri, la acest lucru mi-am dat seama, nu numai din pilda celor vechi dar și a celor din timpurile noastre, că numele a foarte mulți arhitecți, sculptori sau pictori atît din antichitate cît și din vremea noastră, împreună cu o mulțime de minunate opere de-ale lor, împrăștiate în felurite locuri din Italia, stau gata să fie acoperite de uitare și să piară,

încetul cu încetul, într-un chip care — ca să spunem adevărul — nu poate însemna altceva decît o moarte apropiată; de aceea, ca să le apăr atît cît îmi stă în putință de această a doua moarte și ca să le păstrez cît mai îndelung în amintirea celor vii, am făcut mare risipă de timp pentru a le căuta, și m-am trudit din răsputeri ca să aflu patria, neamul din care se trag și faptele artiștilor, scoțîndu-le cu multă osteneală din povestirile celor bătrîni, ca și din felurite amintiri și scrieri, lăsate de urmașii acestor artiști pradă colbului și hrană viermilor; în cele din urmă, fiind vorba de un lucru și folositor, și plăcut, am socotit că s-ar cuveni — ba că aș avea chiar datoria — să le reînviu amintirea, atîta cît mintea mea cea slabă și puțina-mi pricepere vor fi în stare să mă ajute.

Așadar, pentru cinstirea celor care sînt astăzi morți și spre folosul tuturor acelora care cercetează îndeosebi aceste trei strălucite arte, adică *Arhitectura*, *Sculptura* și *Pictura*, voi scrie viețile artiștilor care s-au îndeletnicit cu fiecare dintre ele, luîndu-i la rînd, după vremea în care au trăit, începînd cu Cimabue și terminînd cu cei din zilele noastre, împrumutînd de la cei vechi doar ce are legătură cu subiectul nostru, neputîndu-ne spune — de altfel — mai mult decît au spus toți acei scriitori care au ajuns pînă la noi.

Voi vorbi pe larg despre nenumărate lucruri legate de meșteșugul fiecăreia din aceste arte.

Înainte de-a ajunge însă la secretele lor, sau la povestirea vieții artiștilor, mi se pare că e drept să pomenesc măcar în treacăt despre o gîlceavă [1] iscată din senin și la care iau parte numeroși artiști, în legătură cu nobleța și întîietatea ce se cuvin, nu arhitecturii — care a fost lăsată la o parte — ci picturii sau sculpturii, aducîndu-se astfel, atît pentru una cît și pentru cealaltă, numeroase argumente, multe din ele — dacă nu toate — vrednice a fi ascultate și luate în seamă de către respectivii artiști.

Spun, deci, că sculptorii, înzestrați, poate, de la natură și datorită îndeletnicirii lor cu această artă, cu o fire mai bună, cu mai mult sînge și cu mai multă tărie și fiind — tocmai de aceea — mai îndrăzneți și mai vajnici decît pictorii și căutînd să dea artei lor locul cel mai de cinste, susțin și dovedesc nobleța sculpturii, în primul rînd, prin vechimea ei, întîia sculptură fiind însuși

AVC 2012

omul, făcut de Dumnezeu, atotstăpînitorul. Ei spun că sculptura îmbrățișează numeroase alte arte, înrudite între ele, sculpturii supunîndu-i-se mult mai multe dintre acestea decît picturii: așa cum e basorelieful, modelarea în pămînt, în ceară ori în stuc, sculptura în lemn ori în fildeș, turnarea metalelor, cizelarea, gravarea în adîncime sau în relief a pietrelor prețioase și a oțelurilor, precum și multe altele, care — prin numărul și prin măiestria lor — le întrec pe cele supuse picturii; ei mai susțin, de asemenea, că acele lucruri care se apără mai îndelung și mai bine de stricăciunea vremii și se păstrează mai mult timp spre a fi folosite de oameni (pentru nevoile și slujirea cărora au și fost făcute) sînt, fără îndoială, mai de folos și mai vrednice a fi îndrăgite și prețuite decît celelalte; ei spun că sculptura ar fi cu atît mai nobilă decît pictura cu cît e mai în stare a face să dăinuie atît operele ei cît și numele celor glorificați de ea în marmură și în bronz — în pofida tuturor vitregiilor vremii și aerului — în vreme ce picturile, prin însăși natura lor — ca și din alte pricini străine de ele — pier pînă și în cele mai retrase și mai sigure încăperi pe care s-au priceput să le dureze arhitecții.

Sculptorii mai pretind și că, față de uriașul număr al pictorilor, faptul că ei sînt puțini, deși-i pun la socoteală nu numai pe artiștii de frunte dar și pe cei mai puțin însemnați, vine să depună și el mărturie în sprijinul afirmației că sculptura ar fi mai nobilă; ei spun, de asemenea, că sculptura cere anumite înclinări trupești și sufletești, pe care rareori se întîmplă să le afli strînse laolaltă, în vreme ce pictura se mulțumește cu un trup oricît de plăpînd, cu condiția ca măcar mîna să fie, dacă nu vînjoasă, cel puțin sigură.

Părerea aceasta a lor e întărită și de unele fapte amintite îndeosebi de Pliniu [2], de iubirile acelea iscate de minunata frumusețe a unor statui, cît și de judecata celui care a făcut statuia Sculpturii din aur, iar pe aceea a Picturii din argint, punînd-o pe cea dintîi la dreapta, iar pe cealaltă la stînga. Nu uită să pomenească nici de greutățile pe care le întîmpină sculptorii cu procurarea materialelor trebuincioase — ca marmura sau metalul — și de prețul pe care îl au acestea, față de ușurința cu care scîndurile, pînzele și vopselele — se pot găsi oriunde, și pe preț de nimic. Vorbesc apoi

și despre truda covîrșitoare pe care o depun ca să poată mînui blocurile de marmură și bronzurile — din pricina greutății acestora — sau ca să le lucreze cu ajutorul sculelor, față de ușurința pensulelor, stilurilor, penițelor, creioanelor și bucăților de cărbune, pe lîngă faptul că sufletul lor trudește și el o dată cu toate părțile trupului, ceea ce e un lucru tare greu, dacă ținem seama de liniștita și ușoara muncă la care nu iau parte decît sufletul și singură mîna pictorului.

Sculptorii pun apoi mare temei pe ideea că lucrurile sînt cu atît mai nobile și mai desăvîrșite cu cît sînt mai apropiate de adevăr, și spun că sculptura imită forma cea adevărată, îngăduind ca operele sale, atunci cînd te rotești de jur împrejurul lor, să poată fi văzute din toate părțile, în vreme ce pictura, fiind lucrată pe o suprafață plană — numai din trăsături de penel — și avînd numai un singur focar de lumină, nu arată decît o singură față. Mulți dintre sculptori nu se sfiesc să susțină chiar că sculptura întrece pictura tot atît cît adevărul întrece minciuna. Iar ca ultim, și cel mai puternic, argument, ei susțin că sculptorilor nu le este de ajuns desăvîrșirea judecății obișnuite — ca pictorilor — ci au nevoie de o judecată absolută și sprintenă, care să pătrundă pînă în inima marmurii, așa încît să vadă întocmai figura care trebuie scoasă din ea, putînd ca — încă de la bun început și fără nici un model — să desăvîrșească numeroasele părți ale statuiei, pe care să le strîngă la un loc și să le împreune într-un singur tot, cum a făcut, într-un chip dumnezeiesc, Michelagnolo; dar dacă sînt cumva lipsiți de această fericită judecată, ei săvîrșesc cu ușurință și destul de des una din acele năzbîtii care nu-și mai găsesc îndreptare și care, o dată săvîrșite, rămîn mărturii veșnice ale greșelilor dălții și ale slabei judecăți a sculptorului, ceea ce nu se petrece cu pictorii, care, la orice greșeală de penel sau lipsă de judecată pe care ar avea-o, luînd singuri seama sau atrăgîndu-li-se atenția de altcineva, au vreme s-o acopere sau s-o îndrepte, cu același penel care a săvîrșit-o și care — în mîinile lor și față de dalta sculptorilor — are însușirea de a vindeca rănile pe care le face — întocmai ca și fierul lăncii lui Ahile[3] fără să lase nici o urmă.

Răspunzînd la toate acestea, pictorii spun mai întîi — și nu fără un oarecare dipreț — că dacă sînt dispuși să

AVC 2012

cerceteze lucrurile cu mîna pe inimă, sculptorii vor recunoaşte că pictorilor nu le ia nimeni înainte în ceea ce priveşte nobleţea începutului şi că săvîrşesc o mare greşeală socotind drept operă de-a lor statuia celui dintîi părinte, care a fost făcută din pămînt, căci meşteşugul acesta al modelatului ţine tot atît de pictură cît şi de celelalte arte, zicîndu-i-se *Plastice* de către greci şi *Fictoria* de către latini, iar Praxitele [4] socotindu-l drept mamă a sculpturii, a turnării şi a cizelatului, ceea ce face din sculptură o adevărată nepoată a picturii, plastica şi pictura născîndu-se, împreună şi dintr-o dată, din desen. Trecînd mai departe, pictorii spun că de-a lungul vremii părerile au fost atîtea şi atît de felurite încît cu greu poţi socoti una din cele două arte mai presus de cealaltă şi că, în cele din urmă, cercetînd această nobleţe, aşa cum vor sculptorii, îi vezi cum într-un loc pierd, deşi în celălalt nu cîştigă, precum se va vedea şi mai limpede în Introducerea la « Vieţile » artiştilor.

În ce priveşte apoi artele înrudite şi supuse sculpturii, pictorii spun că ei au mult mai multe, de pictură fiind legate invenţia subiectului, greaua artă a racursiului [5], toate elementele arhitecturii, pentru a putea înfăţişa clădirile şi perspectiva, pictura în tempera, arta de a lucra în frescă — deosebită de toate celelalte — precum şi pictura în ulei, pe lemn, pe piatră, pe pînză, ori miniatura, artă cu totul aparte, ferestrele de sticlă, mozaicul de sticlă, îmbinarea intarsiilor colorate — care e tot pictură, fiind vorba de tablouri făcute din bucăţi de lemn colorat — sgrafitarea caselor cu fierul, nielul şi gravurile în aramă, smalţurile aurarilor, lucrătura damaschinată în aur, pictarea figurilor pe sticlă, pictarea a tot felul de subiecte sau figuri pe vase de lut, fără a se teme de apă, ţesutul brocarturilor cu figuri şi flori, minunata descoperire a tapiseriilor ţesute, pe cît de mari pe atît de uşor de mînuit, îngăduind transportarea picturilor în orice loc, la oraş sau la ţară, ca să nu mai spunem că oricare ar fi arta cu care ne îndeletnicim, trebuie folosit desenul, care nu-i decît al nostru, al pictorilor. Mult mai multe ramuri are deci pictura — faţă de sculptură — şi mult mai folositoare.

Pictorii nu neagă aşa-numita veşnicie a sculpturilor, dar ei spun că acesta nu-i un privilegiu care să dăruiască o nobleţe mai mare decît aceea pe care i-a dăruit-o însăşi

AVC 2012

natura, aici fiind vorba numai de materialul cu care se lucrează; iar dacă lungimea vieții asigură sufletelor o anumită nobleţe, atunci pinul — printre plante — şi cerbul — printre animale — ar avea sufletul cu mult mai nobil decît omul [6]; de altfel, ca nobleţe şi veşnicie a materialului folosit, pictorii ar putea să vorbească şi ei despre mozaicurile lor, din care unele, tot atît de străvechi cît şi cele mai vechi sculpturi aflate în Roma, sînt făcute din pietre preţioase ori rare. Cît despre numărul sculptorilor — care ar fi mai mic sau mai mare decît al pictorilor — aceştia din urmă spun că lucrurile stau astfel nu fiindcă sculptura ar avea trebuinţă de oameni mai vînjoşi la trup sau înzestraţi cu mai multă judecată, ci numai din pricina sărăciei sculptorilor şi a lipsei de interes sau a zgîrceniei celor bogaţi — ca să spunem aşa — care nu le înlesnesc aducerea marmurilor şi nu le dau prilej să lucreze, cum se crede şi se vede că s-a făcut, în vremurile antice, cînd sculptura a atins cea mai înaltă treaptă.

Şi e limpede că cel care nu poate pierde sau arunca nici o fărîmă de marmură sau de piatră — care costă destul de scump — acela, zic, nu poate face practica trebuincioasă în artă; cel care nu face însă practică nu învaţă, iar cel care nu învaţă nu poate lucra cum se cuvine. Toate cele de mai sus ar trebui să ducă mai curînd la iertarea lipsei de desăvîrşire şi a micului număr al sculptorilor de seamă decît la încercarea de a scoate din ele, înfăţişîndu-le sub o altă lumină, o anumită nobleţe.

Cît despre preţurile mai ridicate ale sculpturilor, pictorii spun că deşi operele lor costă mai puţin, ei nu trebuie să le împartă cu nimeni, mulţumindu-se doar cu un copil ca să macine vopselele şi să cureţe pensulele şi paletele, ceea ce le pricinuieşte puţină cheltuială, în vreme ce sculptorii — în afară de costul ridicat al materialelor — au nevoie de multe ajutoare şi pierd, ca să facă o singură statuie, mai multă vreme decît pierd pictorii ca să execute nenumărate opere; de unde se vede că preţurile sculpturilor, mai mult decît de frumuseţea desăvîrşită a artei, ţin de calitatea şi de trăinicia materialelor, de ajutoarele trebuincioase şi de vremea care se pierde pentru a le lucra; pictorii, însă, pun mai mare preţ pe minunatul dar viu cu care Alexandru cel Mare a răsplătit strălucita şi geniala operă a lui

AVC 2012

Apelles [7], dîndu-i acestuia nu comori uriașe sau ranguri înalte în stat, ci pe însăși preafrumoasa și iubita sa Campaspe, cu toate că — mai spun ei — Alexandru era tînăr, îndrăgostit de aceasta și supus, cum era și firesc, pătimirilor Venerei, iar — pe deasupra — mai era și rege, și grec; la toate acestea să se gîndească sculptorii, și să tragă învățătura care le-o fi pe plac. În ce privește iubirile lui Pigmalion [8] și ale celorlalți ticăloși, nevrednici a fi socotiți în rîndul oamenilor, dar amintiți drept dovadă a nobleței sculpturii, pictorii nu mai știu ce să răspundă cînd văd cum asemenea întunecare a minților și o patimă atît de desfrînată — depășind tot ceea ce este firesc — pot fi folosite ca argumente în sprijinul nobleței; cît despre acel nu știu ce artist care — după spusele sculptorilor — ar fi făcut Sculptura din aur iar Pictura din argint, precum s-a spus și mai sus, pictorii nu ar avea de ce să-l învinuiască, dacă acesta ar fi dovedit că are tot atîta judecată cîtă bogăție; în cele din urmă, pictorii au ajuns la părerea că antica lînă de aur [9], oricît ar fi fost de vestită, îmbrăca totuși numai un berbec fără minte, așa că nu la mărturia bogățiilor sau a poftelor noastre trebuie să ne plecăm urechea, ci la aceea a literelor, a meșteșugului, a frumuseții și a judecății.

În legătură cu greutatea căpătării marmurii și a metalelor, pictorii nu spun decît că aceasta e pricinuită de însăși sărăcia sculptorilor și de puținul sprijin al celor bogați — după cum s-a mai spus — așa că nu poate da un rang mai înalt de noblețe. Cît despre uriașa oboseală trupească și primejdiile de care ar fi pîndiți atît sculptorii cît și operele lor, pictorii răspund — rîzînd și fără nici o greutate — că dacă ostenelile și primejdiile mai mari aduc cu ele o mai mare noblețe, atunci meșteșugul scoaterii blocurilor de marmură din măruntaiele munților — folosind icurile, cazmalele și maiurile — ar fi mult mai nobil decît sculptura, după cum meșteșugul fierarului l-ar întrece pe-al giuvaergiului, iar cel al zidarului pe-al arhitectului.

Mai spun apoi pictorii că adevăratele greutăți nu sînt legate de trup ci de suflet și — tocmai din această pricină — lucrurile care — prin însăși natura lor — au mai multă nevoie de studiu și de știință sînt mai nobile și mai de seamă decît cele înfăptuite prin puterea trupului; cum însă pictorii au a se făli mai mult decît sculptorii

cu strălucirea minții lor, înseamnă că pe prima treaptă a nobleței se cuvine să stea pictura. Pentru a afla și a raporta toate proporțiile și măsurile de care au nevoie, sculptorilor le sînt de ajuns compasele și echerele; în schimb, pictorilor — în afara științei de a folosi cum se cuvine aceste instrumente — le mai este de trebuință și cunoașterea desăvîrșită a perspectivei — avînd de înfățișat o mie de alte lucruri în afară de peisaje și clădiri, ca să nu mai spunem că trebuie să dea dovadă și de o mare pricepere, pentru a așeza la locul lor numeroasele figuri dintr-o scenă, unde se pot săvîrși mult mai multe greșeli decît la o statuie.

Sculptorului îi este de ajuns să cunoască adevăratele forme și contururi ale corpurilor, solide și supuse întru totul pipăitului. Pictorii trebuie să cunoască însă nu numai formele tuturor corpurilor — drepte sau altfel — dar și ceea ce este străveziu și nepipăibil [10]; în afară de aceasta ei trebuie să știe ce culori li se potrivesc acestor corpuri, numărul și felul acestor culori, precum și chipul în care ele se schimbă într-una, de la un corp la altul, așa, cum o dovedesc atît de bine florile, fructele cît și mineralele; cunoașterea aceasta este cum nu se poate mai greu de căpătat și de păstrat, din pricina uriașului număr al culorilor de tot felul.

Mai spun pictorii că, în vreme ce sculptura, din pricina nesupunerii și lipsei de desăvîrșire a materiei, nu înfățișează sentimentele sufletești decît numai prin mișcare (care nici ea nu poate fi înfățișată în întregime) ori prin forma membrelor, deși nu a tuturora, pictorii pot, în schimb, să înfățișeze aceste simțăminte prin tot felul de mișcări — infinite ca număr — prin forma tuturor membrelor, oricît ar fi ele de gingașe, și chiar — se poate oare cere ceva mai mult? — prin însăși răsuflarea și duhul vieții. Iar pentru a ajunge la o și mai deplină desăvîrșire în arătarea nu numai a pasiunilor și a simțămintelor sufletești, dar și a viitoarelor întîmplări — așa cum se întîmplă cu ființele vii — pictorii au nevoie nu numai de o îndelungată practică artistică, dar și de o cunoaștere desăvîrșită a fizionomiei omenești, din care sculptorului nu-i este de trebuință decît partea aceea care privește cantitatea și forma membrelor, fără a se îngriji de natura culorilor, a căror cunoaștere oricine judecă cu ochii își poate da seama cît este de trebuin-

AVC 2012

cioasă şi de folositoare pentru o adevărată imitaţie a naturii, de care, cu cît te apropii mai mult, cu atît ajungi mai desăvîrşit.

Pictorii adaugă apoi că în vreme ce sculptorii, slujindu-se de ochi şi de pipăit şi îndepărtînd, încet-încet, prisosul de material, dau totodată adîncime şi relief acelor lucruri care, prin însăşi natura lor, au un corp, pictorii —slujindu-se de un singur simţ — dau, în două dimensiuni numai, şi relief şi adîncime unei suprafeţe plane, lucru care, atunci cînd a fost creat de-o persoană pricepută în artă, a făcut să cadă într-o plăcută greşeală nenumăraţi oameni de seamă, ca să nu mai vorbim de animale; nicicînd nu s-a întîmplat aşa ceva cu sculptura, care nu imită natura într-un chip la fel de desăvîrşit ca pictura. În cele din urmă, pentru a da un răspuns şi în legătură cu acea judecată întreagă şi mai mult decît desăvîrşită care i s-ar cere sculptorului, din pricină că nu mai poate pune la loc bucata de material pe care a dat-o jos în chip greşit — ceea ce după părerea sculptorilor, ţine de acele aşa-zise greşeli de neîndreptat sau care se pot îndrepta numai cu petice — pictorii răspund că, după cum peticele de pe veşminte amintesc de oamenii sărmani, tot astfel, în sculptură sau în pictură, peticele amintesc de artiştii lipsiţi de talent şi pricepere, cu atît mai mult cu cît sculptorii, avînd răbdare şi timp de ajuns şi folosind modelele, gabaritele, echerele, compasurile şi alte o mie de mijloace şi instrumente de măsurat, nu numai că pot să nu greşească, dar izbutesc să-şi ducă operele la bun sfîrşit; după care pictorii încheie, spunînd că această greutate, pe care sculptorii o arată ca fiind cea mai de seamă, nu are nici o însemnătate —sau foarte puţină — faţă de cele întîmpinate de pictori la lucrările în frescă; priceperea desăvîrşită, mai spun ei, nu le este de trebuinţă numai sculptorilor ci şi pictorilor căci, în vreme ce primii au nevoie să-şi facă modele frumoase din ceară, din pămînt sau din alte materiale, tot astfel şi pictorilor le sînt de trebuinţă desenele şi cartoanele; în sfîrşit, pictorii mai spun că în sculptură — înainte de orice — răbdarea este cea care înlesneşte, în primul rînd, trecerea modelelor în marmură. Chiar dacă s-ar numi pricepere — cum spun sculptorii — ea îi este însă mult mai de trebuinţă aceluia care lucrează în frescă decît aceluia care cioplеşte marmurile, întrucît,

AVC 2012

cînd e vorba de frescă, răbdarea sau timpul nu au nici o însemnătate — amîndouă fiind duşmani de moarte ai îmbinării dintre tencuială şi vopsele — iar ochiul nu-şi poate da seama de adevăratele culori, pînă cînd tencuiala nu s-a uscat cu desăvîrşire, după cum nici mîna nu poate cunoaşte altceva decît dacă lucrarea s-a uscat ori nu; tocmai de aceea, socot că nu s-ar înşela prea mult cel care ar spune că a lucra în frescă înseamnă a lucra în întuneric şi cu ochelari de culori diferite de cele adevărate; şi s-ar potrivi chiar mai bine aici decît la lucratul tiparelor, unde drept ochelari — dar buni — slujeşte ceara; pictorii spun că la lucrările de acest fel trebuie să ai o judecată sigură, care să-şi poată da seama, încă atunci cînd materialul e moale, de chipul în care va arăta lucrarea atunci cînd se va usca. Nu mai spunem că o lucrare în frescă nu poate fi părăsită atîta timp cît tencuiala e încă proaspătă şi că trebuie făcut — fără preget şi într-o singură zi — tot ceea ce sculptura face într-o lună întreagă; iar cine n-are asemenea pricepere şi nu-i un artist de seamă — se va da pe faţă la sfîrşitul lucrării — sau după oarecare scurgere de timp — datorită cîrpelilor, peticelor, petelor, reparaţiilor şi culorilor puse una peste alta sau îndreptate pe uscat, lucru cît se poate de urît, căci în urma acestora se iveşte mucegaiul, care dezvăluie lipsa de experienţă şi puţina pricepere a artistului, făcînd aceeaşi proastă impresie ca şi bucăţile de material cu care a fost cîrpită o statuie; în afară de asta, atunci cînd scenele pictate în frescă trebuie spălate — aşa cum se întîmplă după oarecare trecere de vreme, pentru a le da o faţă nouă — ceea ce a fost lucrat în frescă rămîne pe loc, pe cînd îndreptările făcute pe uscat sînt şterse de buretele umezit.

Tot pictorii mai adaugă că, în vreme ce sculptorii nu pot face într-un singur bloc de marmură decît cel mult două sau trei chipuri, ei pot face, într-un singur tablou, cît de multe, cu toate acele nenumărate poziţii pe care sculptorii spun că nu le poate avea decît o statuie, compensînd cu varietatea atitudinii lor sau a racursiurilor tot ceeace se poate vedea atunci cînd te roteşti de jur împrejurul unei statui; aşa a făcut odinioară Giorgione da Castelfranco [11], într-una din picturile sale, cînd a înfăţişat un personaj văzut din spate şi avînd în amîndouă părţile cîte o oglindă, iar la picioare un izvor, pictorul

AVC 2012

arătînd astfel, în afară de spate, partea din față, în izvorul de jos, iar părțile din lături, în cele două oglinzi, lucru pe care sculptura nu l-a putut înfăptui niciodată. În afară de aceasta, pictorii mai susțin și că pictura nu lasă nici un element pe care să nu-l împodobească și să nu-l acopere cu toate frumusețile cu care l-a înzestrat natura; ea dă văzduhului — cu toate feluritele lui fețe — atît lumina cît și bezna, umplîndu-l cu toate soiurile de păsări; apelor le dă limpezimea, peștii, mușchiul cel verde, spuma, frămîntarea undelor, corăbiile și celelalte minunății; pămîntului îi dă munții, șesurile, plantele, fructele, florile, animalele, clădirile și nenumărate alte lucruri, cu toată felurimea formelor și adevăratelor lor culori, natura însăși fiind deseori urmată de ele; focului, în sfîrșit, pictura îi dă atîta căldură și atîta lumină încît se vede uneori cum lucrurile ard cu adevărat parcă, iar flăcările pîlpîitoare preschimbă în văpaie cele mai întunecate bezne ale nopții.

Pentru toate acestea, pictorilor li se pare că pot încheia spunînd că dacă pun greutățile sculptorilor alături de-ale lor, osteneala trupului alături de cea a sufletului, imitarea formei singure, alături de cea a înfățișării în cantitate și calitate, micul număr de lucruri în care sculptura poate să-și înfățișeze — și își înfățișează — virtuțile sale alături de uriașul număr al celor pe care ni le înfățișează pictura, ca să nu mai vorbim de impresia desăvîrșită pe care o resimte sufletul și de invenție, care depășește chiar ceea ce a săvîrșit natura, urmarea va fi că noblețea sculpturii — ca spirit, ca invenție și ca pricepere a artiștilor săi — nu se potrivește nici pe departe cu cea pe care o are și o merită pictura. Acestea sînt lucrurile vrednice de luat în seamă care mi-au ajuns la urechi, atît dintr-o parte cît și din cealaltă.

Cum însă mi se pare că sculptorii au vorbit cu prea multă înflăcărare, iar pictorii cu prea mult dispreț, și cum am studiat vreme îndelungată problemele sculpturii și m-am îndeletnicit întotdeauna cu pictura, socot că — oricît de neînsemnat ar fi rodul pe care l-am cules — e de datoria mea ca, luîndu-mi sarcina acestor scrieri, să arăt pe scurt și deschis gîndurile care mi s-au născut în minte — oricît de puțină însemnătate ar avea autoritatea mea — încredințat fiind că, spunîndu-mi părerea asupra acestei gîlcevi, nu voi fi învinuit nici de îngîm-

fare şi nici de neştiinţă, deoarece nu vorbesc despre arte care-mi sînt străine, cum au făcut unii, dornici ca prin scrierile lor să se arate atotştiutori în ochii mulţimilor, lucru care, între alţii, i s-a întîmplat lui Formiones, filozof peripatetic de fel din Efes, care, în ciuda elocvenţei sale, s-a apucat să vorbească despre virtuţile şi însuşirile căpitanului de oşti, făcîndu-l pe Hanibal să rîdă, atît prin îngîmfarea cît şi prin neştiinţa sa.

Spun deci că sculptura şi pictura sînt cu adevărat surori, născute în aceeaşi clipă şi în acelaşi loc, şi din acelaşi tată, care este desenul; nici una nu o întrece deci pe cealaltă decît numai în măsura în care talentul şi forţa celor ce se îndeletnicesc cu ele îl fac pe un artist să treacă înaintea altuia, căci între ele nu-i, într-adevăr, nici o deosebire sau treaptă de nobleţe. Şi cu toate că prin esenţa lor diferită au amîndouă destule merite, acestea nu-s totuşi atît de însemnate sau atît de multe încît să nu poată sta alături unele de altele şi să nu se vadă că acela care va dori ca una să treacă înaintea celeilalte va dovedi mai curînd patimă şi încăpăţînare decît judecată. Tocmai de aceea se poate spune, şi pe bună dreptate, că acelaşi suflet îndrumă două trupuri, iar eu închei spunînd că rău fac acei care se silesc să le despartă şi să le facă să se certe. Voind, poate, să ne izbăvească de o asemenea greşeală şi să ne arate frăţia şi unirea dintre aceste două prea nobile arte, cerul a făcut ca, nu o dată, să se nască numeroşi sculptori care au pictat şi mulţi pictori care s-au îndeletnicit cu sculptura, precum se va vedea în viaţa lui Antonio del Pollaiuolo, în cea a lui Lionardo da Vinci şi în cele ale multor altora dintre cei dispăruţi. Iar în vremea noastră, bunătatea dumnezeiască ni l-a dăruit pe Michelagnolo Buonarroti, care a dat acestor două arte o strălucire atît de mare arătînd cît sînt de asemănătoare şi de unite, încît pictorii rămîn uimiţi în faţa picturilor sale, iar sculptorii se minunează la vederea sculpturilor sale şi le proslăvesc. Acestuia — poate pentru ca să nu fie silit să caute un alt maestru care să-i înalţe clădirile în care să-şi aşeze cum se cuvine operele executate de el — natura i-a dăruit şi ştiinţa arhitecturii, dar cu atîta mărinimie, încît, fără să aibă nevoie de altul, poate da operelor sale

AVC 2012

un adăpost potrivit și vrednic de ele; de aceea, se și cade ca el să fie numit sculptor unic, pictor desăvîrșit și arhitect minunat, ba chiar adevărat maestru al arhitecturii. Și putem spune, fără să greșim, că nu se înșală de loc cei ce-l numesc divinul, căci el a înmănuncheat în chip dumnezeiesc aceste trei arte, cele mai de laudă și cele mai iscusite din cîte se află pe această lume, aducîndu-ne, cu ajutorul lor — întocmai ca și un zeu — nenumărate foloase.

Ajungă însă toate cîte le-am spus în legătură cu cearta dintre cele două părți și cu părerea noastră.

Înapoindu-mă acum la primul meu gînd, spun că voind ca — atît cît îmi îngăduie puterile mele — să scap de nesățioasa gură a vremii numele sculptorilor, pictorilor și arhitecților, care de la Cimabue încoace s-au bucurat în Italia de o oarecare faimă, și dorind ca această trudă a mea să fie tot atît de folositoare pe cît îmi propusesem să fie de plăcută, îmi pare că este nevoie ca, înainte de a ajunge la istorie, să fac o scurtă introducere la aceste trei arte în care au strălucit cei ale căror vieți vreau să le scriu, iar aceasta o fac pentru ca oricine să poată înțelege mai întîi lucrurile cele mai de seamă ale meșteșugului acestora, după care — cu mai mare plăcere și folos — să poată ști limpede prin ce anume s-au deosebit ei unul de altul și cît de mare folos au adus ei locurilor în care s-au născut și cîtă frumusețe le-a dăruit; voi face, astfel, ca oricine să se poată folosi de operele și de știința acestora.

Voi începe, așadar, cu arhitectura, ea fiind, pentru oameni, cea mai universală, cea mai trebuincioasă și cea mai folositoare, în slujba ei aflîndu-se — pentru împodobire — și celelalte două arte; voi vorbi apoi, pe scurt, despre toate soiurile de pietre, despre feluritele chipuri și maniere de a construi cu ele — cu proporțiile cuvenite — despre felul în care se pot recunoaște clădirile bine făcute și bine gîndite. Vorbind apoi despre sculptură, voi arăta cum se lucrează statuile, ce forme și ce proporții trebuie să li se dea și care sînt sculpturile bine făcute, cu toate învățăturile trebuincioase, oricît de tăinuite ar fi ele. În cele din urmă, oprindu-mă la pictură, voi vorbi despre desen, despre feluritele chipuri de a colora, despre desăvîrșirea lucrărilor, despre cali-

tatea picturilor şi despre orice lucru care ţine de această artă: despre mozaicurile de toate felurile, despre niel, despre smalţ, despre lucrările de damaschinărie, iar — la sfîrşit — despre gravura după picturi. În felul acesta, am credinţa că ostenelile mele vor fi şi pe placul celor care nu se îndeletnicesc cu aceste arte şi pe cel al celor care sînt de meserie şi cărora le vor fi şi de folos.

În afară de faptul că, în introducere, se vor întîlni din nou cu diferitele procedee de lucru, în « Vieţile » artiştilor vor afla unde se află operele acestora, îşi vor da seama cu uşurinţă de desăvîrşirea sau de lipsa lor de desăvîrşire, vor învăţa să deosebească o manieră de alta şi vor putea să afle şi cîte laude şi cîtă cinstire i se cuvin celui care, în aceste nobile arte, uneşte talentul cu obiceiurile frumoase şi cu o viaţă cinstită; şi astfel, înflăcăraţi de atîtea laude primite de unii ca aceştia, se vor înălţa şi ei spre adevărata glorie.

Nu puţine roade vor culege şi din istorie — adevărată călăuză şi dascăl al faptelor noastre — atunci cînd vor citi feluritele întîmplări prin care au trecut artiştii, fie din vina lor, fie — cel mai adesea— din vina destinului.

Mi-ar mai rămîne numai să-mi cer iertare fiindcă am folosit uneori cîte un cuvînt care nu se află în limba toscană; nu vreau să vorbesc însă despre lucrul acesta, întrucît am avut întotdeauna grijă să folosesc expresiile şi cuvintele proprii artelor noastre şi nu pe cele frumoase sau alese cu gingăşie de către scriitori. Să-mi fie deci îngăduit să folosesc în limba noastră cuvintele artiştilor noştri înşişi, iar bunăvoinţa mea să-i fie oricui pe plac întrucît nu am pornit la treabă pentru a-i învăţa pe alţii ceea ce nu ştiu nici eu, ci împins numai de dorinţa de a păstra măcar astfel amintirea celor mai preţuiţi dintre artişti — întrucît în atîtea zeci de ani n-am cunoscut pe nimeni care să fi amintit mare lucru despre ei. Oricum ar fi, prin aceste grele osteneli ale mele eu unul am căutat ca mai curînd să pun în lumină slăvitele lor fapte, arătîndu-mi măcar în parte recunoştinţa faţă de operele lor, de la care am deprins toate cîte le ştiu, decît ca, trăind în ticăloasă trîndăvie, să fiu cenzorul operelor altora, aducîndu-le învinuiri şi mustrîndu-i, aşa precum adeseori obişnuiesc unii să facă.

A venit însă vremea să trecem la fapte.

AVC 2012

[1] Discuțiile cu privire la întîietatea uneia sau alteia dintre cele două arte au ocupat întregul secol al XVI-lea, iar unele aluzii cu privire la această temă se găsesc și în scrierile lui Leonardo da Vinci. După ce expune argumentele aduse de susținătorii fiecărei arte în parte, Vasari arată că sculptura și pictura sînt surori bune, fiice ale artei desenului.

[2] Este vorba de Pliniu cel bătrîn, cunoscutul naturalist roman, autorul lucrării *De rerum naturae*.

[3] Personaj mitologic, fiul zeiței Thetis și al lui Peleu, regele mirmidonilor; Ahile este cel mai vestit dintre eroii *Iliadei* lui Homer.

[4] Celebru sculptor atenian, născut către anul 390 (î.e.n.).

[5] Adică a înfățișării unei figuri sau a unei persoane, cu o înălțime mai mică decît cea reală, ca și cum ar fi privită de jos în sus. Pentru mai buna înțelegere a tuturor termenilor care urmează, a se vedea capitolele despre pictură din *Introducerea la cele trei arte*.

[6] Ecoul unor credințe greșite — astăzi știindu-se că există plante și animale cu o longevitate mult mai mare.

[7] Cel mai de seamă pictor grec din antichitate (sec. al IV-lea î.e.n.). S-a născut la Efes și a trăit la curtea lui Alexandru cel Mare.

[8] Mitologia greacă vorbește despre el ca despre un sculptor care, după ce a executat statuia Galateei, s-a îndrăgostit de propria-i operă; la rugămințile lui, zeița Venus i-a dăruit acesteia viață.

[9] În mitologia greacă, lîna de aur — aparținînd unui berbec înzestrat cu însușiri supranaturale — era păstrată în Colchida, de unde a fost răpită de Jason și de Argonauți.

[10] Aerul.

[11] A se citi și « Viața » acestuia. Pictura de care vorbește Vasari înfățișa un Sfînt Gheorghe, astăzi pierdut.

AVC 2012

INTRODUCERE LA CELE TREI ARTE ALE DESENULUI ADICĂ ARHITECTURA SCULPTURA ȘI PICTURA

AVC 2012

DESPRE ARHITECTURĂ

I. DESPRE FELURITELE PIETRE CARE LE SÎNT DE FOLOS ARHITECȚILOR PENTRU ORNAMENTE, IAR SCULPTORILOR PENTRU STATUI

Nu mie mi se cade să arăt cît de mare este folosul pe care-l aduce arhitectura, mulți fiind scriitorii care au vorbit despre acest lucru pe larg și cu neasemuită rîvnă. Dacă mă voi îndeletnici totuși cu aceasta, o voi face numai pentru a-i sluji pe artiștii noștri și pe toți cei care doresc să știe în ce fel trebuie făcute clădirile, în întregul lor, și cît de bine proporționate trebuie să fie ele pentru a căpăta acea frumusețe plină de grație, pe care este de dorit s-o aibă; voi aduna, așadar, pe scurt, tot ce mi se va părea a fi de trebuință în privința aceasta. Și ca să apară și mai limpede uriașa greutate a lucrării pietrei, care este foarte tare și se taie anevoie, vom vorbi separat, dar pe scurt, despre fiecare fel de piatră, din cele pe care le folosesc artiștii noștri și, în primul rînd, despre porfir. Aceasta este o piatră roșie, cu foarte mici puncte albe. adusă odinioară în Italia din Egipt. Nenumărate sînt operele care se văd lucrate din el, unele cu dalta, altele cu ferăstrăul, iar o parte din ele șlefuite, încetul cu încetul la roată sau cu corindon, în numeroase locuri văzîndu-se tot felul de asemenea lucrări: adică plăci de formă pătrată sau rotundă pentru pardoseli, și, tot astfel, statui pentru împodobit clădirile și un uriaș număr de coloane, mari și mici, precum și fîntîni cu capete înfățișînd felurite măști, sculptate cu cea mai mare pricepere. Se văd încă și azi morminte cu

AVC 2012
figuri sculptate în baso sau semirelief, lucrate cu multă migală, cum ar fi, de pildă, cele din templul lui Bachus, dinafara Romei, la Sant'Agnesa de la mormîntul în care se spune că este îngropată Sfînta Constanța, fiica împăratului Constantin, unde sînt sculptați numeroși copii, cu frunze de viță[1] și struguri, ce depun mărturie de greutățile pe care le-a întîmpinat cel care a lucrat în tăria acelei pietre.

În vremea noastră nu s-a mai scos din acest fel de piatră nimic desăvîrșit, deoarece artiștii noștri au pierdut meșteșugul de-a căli dălțile ca și celelalte scule trebuincioase lucrărilor de felul acesta. Adevărat este că și astăzi se folosește corindonul pentru a tăia blocurile pentru coloane, plăcile drepte pentru pardoseli și unele ornamente pentru clădiri, cu un ferăstrău de aramă, fără dinți, tras de doi oameni; cu ajutorul pulberii de corindon și al apei, care îl ține tot timpul umed, ferăstrăul sfîrșește prin a tăia porfirul. Și cu toate că multe minți, bine înzestrate, au încercat în diferite vremuri să afle chipul în care-l lucrau cei vechi, totul a fost în zadar; iar Leon Battista Alberti[2], cel dintîi care s-a trudit să lucreze în porfir — deși nu opere de seamă — nu a găsit nici el, printre multele feluri de căliri pe care le-a încercat, nici unul mai bun decît cel în sînge de țap; căci, deși nu scobea decît puțin cîte puțin, cînd lucra în acea piatră atît de tare care scotea tot timpul scîntei, oțelul acesta l-a slujit totuși, în așa fel, încît a izbutit să cioplească pe pragul ușii principale a bisericii Santa Maria Novella din Florența cele optsprezece litere antice, destul de mari și frumos proporționate, ce se văd la intrare, tăiate într-o bucată de porfir, care litere alcătuiesc numele lui BERNARDO ORICELLARIO[3]. Tot astfel au lucrat mai apoi și alții, care s-au apucat să șlefuiască pietre și să repare coloane, folosind adică același secret. În acest scop, se fac niște ciocane mari și grele, cu vîrfurile din oțel, călite cu multă grijă în sînge de țap, pînă ajung ca niște vîrfuri de diamant; cu care vîrfuri izbind cu răbdare porfirul și cioplindu-l încet-încet și cît se poate mai bine, după nu puțină trudă și vreme, acesta poate fi rotunjit sau îndreptat, după cum îi place artistului; nici vorbă nu poate fi însă de statui, căci meșteșugul acesta nu-l mai cunoaște nimeni; îndelung și cu
43 grijă lucrat, curățit cu corindon și frecat cu piele, por-

firul capătă și o deosebită strălucire. Și cu toate că—după cum se vede — mintea omenească se ascute pe zi ce trece, căutînd lucruri noi, artiștii din vremea noastră, care, în repetate rînduri, au încercat noi chipuri de a tăia porfirul cu oțeluri bine pregătite și călite în tot felul, s-au ostenit zadarnic pînă acum cîțiva ani (lucru care a fost arătat și mai sus). Chiar și în anul 1553, dăruindu-i *signor* Ascanio Colonna [4] papii Iuliu al III-lea un foarte frumos și vechi vas de porfir, larg de șapte coți, dar din care lipseau cîteva bucăți, papa voind să-și împodobească via cu el, a poruncit să fie reparat; începîndu-se lucrul și încercîndu-se tot felul de mijloace — după sfatul lui Michelagnolo Buonarroti și al altor foarte cunoscuți maeștri — încercarea s-a dovedit, după îndelungată vreme, a fi zadarnică, mai cu seamă fiindcă nu se puteau tăia cu nici un chip cele cîteva bucăți în unghiuri ascuțite, așa cum o cerea nevoia. Iar Michelagnolo, deși deprins cu tăria pietrelor, s-a lăsat și el păgubaș, o dată cu ceilalți, făcîndu-se deci un alt vas.

Pînă la urmă, fiindcă în vremurile noastre, în ceea ce privește desăvîrșirea artelor, nu mai lipsea nimic altceva decît lucrarea măiestrită a porfirului și pentru ca să nu mai fie lipsă nici măcar asta, a fost descoperită și ea. În anul 1555, îndreptînd *signor* Duca Cosimo [5] cursul unui preafrumos izvor din grădina palatului său ce se chema de' Pitti, în curtea celui mai de seamă palat al său din Florența [6], pentru a face acolo o fîntînă de nemaiîntîlnită frumusețe, și aflînd printre diferitele sale resturi de piatră cîteva bucăți de porfir destul de mari, a poruncit să se facă din ele un vas rotund, cu picior, pentru pomenita fîntînă; și pentru a-i înlesni meșterului lucrarea porfirului, a pus să se distileze din nu știu ce ierburi o licoare înzestrată cu atîta putere, încît, zvîrlind în ea uneltele de metal bine înroșite, acestea se călesc într-un mod deosebit de tare. Cu ajutorul acestui secret, așadar, și după desenele mele, a făcut Francesco del Tadda [7], sculptor în piatră din Fiesole, vasul pentru numita fîntînă avînd un diamentru de doi coți și jumătate, așa cum — împreună cu piciorul său — se vede și astăzi în palatul despre care am vorbit. Del Tadda, socotind că secretul dat lui de către duce ar fi foarte prețios, a încercat să mai sculpteze și alte lucrări și a izbutit atît de bine, încît, în scurtă vreme, a făcut în trei ovale,

AVC 2012

lucrate în semirelief și în mărime naturală, portretul ducelui Cosimo, al ducesei Leonora, precum și un cap al lui Isus Cristos, executîndu-le cu asemenea măiestrie încît părul și barba, deosebit de greu de reprezentat în arta sculpturii, i-au ieșit atît de bine că nici cei vechi nu-l pot întrece. Vorbind ducele Cosimo despre aceste lucrări cu Michelagnolo, atunci cînd Înălțimea sa a fost la Roma, lui Buonarroti nici nu-i venea să creadă că lucrurile ar putea sta astfel; și cum, din porunca ducelui, chiar eu trimisesem la Roma capul lui Cristos, Michelagnolo l-a privit cu multă uimire, n-a precupețit nici o laudă și s-a bucurat nespus, văzînd cum, în vremurile noastre, sculptura se îmbogățește cu acest dar atît de neprețuit și atît de zadarnic așteptat pînă astăzi.

După porfir, urmează *serpentina* [8], care este o piatră de culoare verde mai curînd închis, cu unele dungi galbene pe toată lungimea pietrei, din care artiștii se trudesc, în același chip, să scoată coloane și plăci pentru pardoselile construcțiilor; din acest fel de piatră nu s-au văzut însă niciodată statui, ci numai un nesfîrșit număr de piedestale pentru coloane și picioare de mese, precum și alte lucrări, mai grosolane. Această piatră se lucrează la fel ca porfirul.

Mai moale decît aceasta este piatra numită *cipollaccio* [9], care se scoate din felurite locuri; este de culoare verde aprins și galbenă, iar înăuntru are niște pete negre pătrate, mici și mari, precum și albe, ceva mai mari; și nenumărate sînt locurile în care se văd, făcute din această piatră, coloane groase sau subțiri, porți și ornamente, dar nici într-un loc statui. Tot din ea este făcută și o fîntînă din Roma, la Belvedere [10]; e vorba de o firidă dintr-un colț al grădinii, unde se află statuile Nilului și Tibrului; firida a fost făcută din ordinul papii Clement al VII-lea [11], după desenele lui Michelagnolo, pentru a înfățișa un fluviu străvechi și pentru ca acesta să apară — după cum și apare într-adevăr — cît mai frumos, în acest loc care închipuie niște stînci. Această piatră se lustruiește la fel ca porfirul și serpentina.

Iată acum o altă piatră, ce se cheamă *mischio* [12], din pricină că nu-i altceva decît un amestec de felurite pietre, pe care le-au strîns laolaltă și le-au întărit vremea și apele. Se găsește din belșug în felurite locuri ca, de
45 pildă, în colinele de la Verona, în cele de la Carrara

și în cele din Prato din Toscana, ca și în cele de la Impruneta, din ținutul Florenței. Cea mai frumoasă și mai bună piatră de acest fel s-a găsit însă — nu de mult — la San Giusto a Monterantoli [13], la cinci mile departe de Florența; cu piatră de aceasta m-a pus *signor* Duca Cosimo să împodobesc, în odăile noi [14] din palat, ușile și sobele, care au ieșit foarte frumos. Piatra aceasta, care aduce cu alabastrul se lustruiește foarte frumos și e de culoare violet-roșcat, tărcată cu vine albe și gălbui. Cea cu bobul cel mai mărunt se află în Grecia și în Egipt [15], avînd și o tărie mai mare decît a noastră, din Italia; rocile acestea au atîtea culori cîte a avut poftă să le dăruiască mama lor, natura, căreia i-a plăcut și-i mai place încă să le aducă la desăvîrșire. Se văd în vremea noastră, la Roma, făcute din asemenea piatră, atît opere antice cît și moderne, ca vase, coloane, fîntîni, ornamente pentru porți, felurite plăci pentru a îmbrăca edificiile și nenumărate plăci pentru pardoseli. Se văd felurite soiuri de piatră, în mai multe culori; unele bat în galben și în roșu, altele în alb și în negru, altele în cenușiu și spre alb, pătate cu roșu și vîrstate în mai multe culori, ca de pildă, cu roșu, verde, negru și alb, care sînt numite orientale; și din acest fel de piatră are *signor* Duca, în grădina sa de la Pitti, un vas străvechi, larg de patru coți și jumătate, ceea ce-i un lucru neînchipuit de rar. Din acest soi de piară, cea care se află în colinele de la Verona e mult mai moale decît cea orientală; tot de la Verona se mai scoate încă un fel de asemenea piatră, puțin roșcată, bătînd în galben; astăzi, aceste soiuri de piatră se lucrează cu oțeluri călite, la fel de bine ca și cele de prin părțile noastre, făcîndu-se din ele ferestre și coloane, fîntîni și pardoseli, pervazuri pentru uși și cornișe, precum se vede în Lombardia, ba chiar în întreaga Italie.

Se găsește încă un fel de piatră foarte tare, mult mai puțin netedă, pătată cu negru și cu alb, iar uneori cu roșu, de o tărie și cu un bob asemenea celei căreia în mod obișnuit i se zice granit, în Egipt găsindu-se din aceasta blocuri uriașe, din care se scot lucrări de-o înălțime de necrezut, cum sînt obeliscurile, piramidele și coloanele care se văd astăzi la Roma, sau ca acele uriașe căzi de baie pe care le avem la San Piero in Vincola, la San Salvadore del Lauro sau la San Marco, sau ca unele

AVC 2012

coloane aproape nesfîrşite ca înălţime, care, prin tăria şi trăinicia lor, nu au avut a se teme nici de foc, nici de fier; tocmai din această pricină, de altfel, foloseau egiptenii această piatră pentru morţii lor, scriind pe obeliscuri cu ciudatele lor litere viaţa celor mari, spre a păstra amintirea nobleţei şi meritelor acestora.

Mai venea din Egipt şi un alt fel de granit, de culoare cenuşie, bătînd mai mult în negru şi în verde, cu puncte albe; foarte tare, fără îndoială, dar nu atît încît — cu mijloacele de călire a oţelurilor ce se cunosc astăzi — cioplitorii noştri să nu fie în stare ca, din blocurile ce le-au aflat puse în lucru pentru clădirea bisericii San Pietro, să facă coloanele şi celelalte lucrări, dîndu-le zveltetea pe care au dorit-o, şi acelaşi preafrumos luciu ca al porfirului. Acest granit cenuşiu poate fi găsit în multe părţi din Italia, dar cele mai tari soiuri se află în insula Elba, unde romanii au avut tot timpul oameni care se ocupau cu scoaterea în mare cantitate a acestei pietre. Din ea sînt făcute coloanele porticului de la Ritonda [16], care sînt foarte frumoase şi de o mărime uriaşă; se vede, de altfel, că piatra cînd se taie în carieră e mult mai moale decît după ce a fost scoasă şi se lucrează cu mai multă uşurinţă [17]. Drept e că, de cele mai multe ori, se cere lucrată cu ciocane al căror vîrf trebuie să fie ca al celor folosite pentru lucrarea porfirului, iar partea lată să fie înzestrată cu dinţi tăioşi. Dintr-o astfel de piatră, care fusese tăiată din stîncă, ducele Cosimo a scos un vas rotund, larg de doisprezece coţi [18] şi o masă de aceeaşi lungime pentru palatul şi grădina de Pitti.

Tot din Egipt, precum şi din unele părţi ale Greciei, se scoate un anume fel de piatră neagră, ce se cheamă piatră de încercare; i se spune astfel, fiindcă dacă vrei să încerci aurul, îl freci pe această piatră şi-i cercetezi culoarea; tocmai de aceea, fiind folosită la încercat aurul, i se şi spune piatră de încercare. Din această piatră mai există încă un soi, cu alt bob, mai puţin neagră la culoare şi de loc moale [19]; cei vechi au făcut din ea cîţiva sfincşi şi alte animale, după cum se poate vedea în unele locuri din Roma, iar dintr-un bloc mai mare, statuia unui hermafrodit, aflată în Parione, laolaltă cu o minunată statuie de porfir [20]. Această piatră este greu de cioplit, dar e deosebit de frumoasă şi i se poate da un

luciu uimitor. Soiul acesta din urmă se găseşte şi în Toscana, în munţii din Prato [21], la zece mile depărtare de Florenţa, precum şi în munţii din Carrara; la mormintele din zilele noastre se văd, făcute din ea, numeroase sarcofage şi cripte, ca în capela cea mai mare a bisericii Carmine din Florenţa, unde este mormîntul lui Piero Soderini [22] (al cărui trup nu se află însă acolo), precum şi un baldachin, făcute amîndouă din piatră de Prato, dar atît de bine lucrată şi atît de lustruită, încît pare mai curînd o ţesătură de mătase şi nu o piatră lucrată şi cioplită. Plăcile cu care e îmbrăcată pe dinafară, pe toată întinderea ei, biserica Santa Maria del Fiore din Florenţa, sînt făcute dintr-un alt soi de marmură, neagră şi roşie, care se lucrează însă în acelaşi chip.

În Grecia şi în întregul Orient se scot unele soiuri de marmuri albe, bătînd în galben, şi foarte străvezii, folosite de cei vechi pentru băi şi sere, precum şi în toate acele locuri unde vîntul ar fi putut să-i supere pe locuitori; în tribuna [23] de la San Miniato a Monte, locaş al călugărilor din Monte Oliveto, dincolo de porţile Florenţei, se văd încă şi astăzi cîteva ferestre, care lasă să treacă lumina, dar nu şi vîntul. Datorită acestei descoperiri, cei vechi se apărau de frig şi-şi luminau locuinţele. Din aceleaşi cariere se mai scoteau şi alte soiuri de marmură, fără vine, dar de aceeaşi culoare, din care cei vechi făceau cele mai frumoase statui. Fiind cît se poate de fine, atît în ceea ce priveşte vinele cît şi bobul, marmurile acestea mai erau folosite şi de toţi cei care sculptau capiteluri, ornamente şi alte lucruri din marmură, ţinînd de arhitectură; existau, din această marmură, blocuri uriaşe, aşa cum lasă să se vadă Giganţii [24] din Montecavallo din Roma, sau statuia Nilului de la Belvedere [25], ca şi oricare dintre cele mai vestite şi mai frumoase statui. Acestea se recunosc a fi greceşti [26], nu numai după marmură, ci şi după chipul în care sînt lucrate capetele, după pieptănătură şi după nasul care — de la îmbinarea sprîncenelor şi pînă la nări — alcătuieşte un pătrat. Marmura aceasta se lucrează cu unelte obişnuite, şi cu trepanul, şi se lustruieşte cu piatră ponce şi cu pămînt de Tripoli, cu piele şi cu şomoioage de paie.

La Carfagnana, în munţii Carrara, alături de munţii Luni [27] se găsesc numeroase soiuri de marmuri, dintre care

AVC 2012

unele sînt negre, altele bat în cenuşiu, unele sînt pătate cu roşu, iar altele — care stau ca o coajă deasupra marmurilor albe — au doar vine cenuşii şi au căpătat această culoare numai fiindcă vremea, apa şi pămîntul, departe de a le curăţi, le-au dăunat. Se mai scot încă şi alte soiuri de marmuri, care se cheamă *cipollini* [28], *saligni* [29], *campanini* [30] şi *mischiati* [31]; de cele mai multe ori se scoate însă o marmură foarte albă şi lăptoasă, plăcută la vedere şi cum nu se poate mai bună pentru statui. S-au găsit, cu prilejul săpatului, blocuri uriaşe, şi chiar în zilele noastre s-au scos cîteva blocuri de cîte nouă coţi, pentru a face din ele coloşi, iar dintr-un astfel de bloc s-au scos în vremea noastră două, dintr-unul făcîndu-se, de către Michelagnolo Buonarroti [32] statuia lui David, aflată la uşa palatului ducelui Florenţei, iar din celălalt, grupul lui Hercule şi Caccus, al lui Bandinello [33], aflat de cealaltă parte a aceleiaşi uşi. Acum cîţiva ani a mai fost scos un bloc de nouă coţi, pentru ca Baccio Bandinello să facă din el un Neptun pentru fîntîna pe care o construieşte ducele în piaţă. Murind însă Bandinello, blocul i-a fost încredinţat lui Ammannato [34], sculptor foarte talentat, spre a face din el tot un Neptun.

Din carierele de la Serravezza [35], din ţinutul Pietrasanta, s-au putut scoate coloane, de aceeaşi înălţime, pentru faţada bisericii San Lorenzo din Florenţa; una din acestea, abia eboşată, se află lîngă poarta pomenitei biserici; dintre celelalte, o parte se află încă la carieră, iar restul în port, pentru a fi încărcate pe corăbii. Înapoindu-ne însă la carierele de la Pietrasanta, voi spune că cei vechi şi-au scos marmura de aici, aşa că, pentru a-şi face statuile, minunaţii lor maeştri n-au folosit altă marmură în afară de aceasta; iar în timp ce li se scoteau blocurile pentru statuile lor, aceştia lucrau fără răgaz, cioplind pe însăşi piatra carierei chipuri omeneşti, rămăşiţele multora din acestea văzîndu-se încă şi astăzi acolo. Sculptorii din zilele noastre îşi fac, de asemenea, statuile tot din această marmură, care se scoate nu numai pentru Italia, ci este trimisă şi în Franţa, Anglia, Spania şi Portugalia.

Soiul acesta de marmură se găseşte în blocuri mai mari, mai moi şi mai plăcute la lucrat, putînd fi lustruită mai frumos ca oricare alta. E adevărat că, uneori, poţi să
49 dai peste nişte vine, cărora sculptorii le zic *smerigli*

și care obișnuiesc să rupă uneltele. Bucățile acestea de marmură sînt eboșate cu niște unelte cărora li se spune *subbie* și care — mai groase sau mai subțiri — au vîrful ea un cui cu patru fețe; după aceasta se lucrează cu niște dălți numite *calcagnuoli*, care au o crestătură pe mijlocul tăișului; se continuă, astfel, cu unele din ce în ce mai subțiri și cu mai multe crestături, iar cînd marmura este șlefuită se folosește, pentru săpat în ea, o altă daltă. Toate uneltele acestea se numesc dălți și se lucrează cu ele treptat-treptat, statuile desăvîrșindu-se încetul cu încetul; ridicăturile rămase pe marmură sînt înlăturate apoi cu ajutorul unor pile de fier, drepte sau îndoite, după care, șlefuindu-se totul cu piatră ponce se dă, încet-încet, înfățișarea dorită; și ca să nu crape marmura, găurile se dau cu un trepan, mai mare sau mai mic, cîntărind cîte douăsprezece, iar cîteodată chiar cîte douăzeci de livre unul; sculptorii au felurite asemenea unelte, de care se slujesc atît pentru a da găuri de felurite mărimi cît și pentru a-și duce la bun sfîrșit și desăvîrși lucrările. Din marmurile albe, cu vine cenușii, sculptorii și arhitecții fac ornamente pentru uși și coloane pentru clădiri de tot felul, precum și plăci pentru pardoseli, sau pentru a îmbrăca edificiile, ca și pentru diferite alte lucrări; tot astfel se petrec lucrurile și cu toate marmurile numite *mischiati*.

Marmurile *cipollini* sînt de un alt soi, de culoare și de granulație deosebite, și nu au fost găsite pînă acum decît la Carrara; ele bat spre verde, sînt pline de vine și sînt folosite pentru tot felul de lucrări, dar nu și pentru statui. Cele cărora sculptorii le zic *saligni* și care par ca o piatră înghețată au în compoziția lor niște puncte strălucitoare, la fel cu sarea, și sînt oarecum străvezii; din ele se pot lucra statui, dar cu multă trudă, din pricina mărimii și tăriei bobului, precum și din pricină că pe vreme umedă mustesc din ele într-una picături de apă, de parcă ar asuda. Marmurile numite *campanini* sînt acelea care răsună în timpul lucrului, dînd un sunet mai ascuțit decît al celorlalte: sînt tari, crapă mai ușor decît celelalte și se scot de la Pietrasanta. În cîteva cariere de la Serravezza și de la Campiglia se scot cîteva feluri de marmură, minunată, în cea mai mare parte, pentru sculptura în relief, iar uneori foarte bune și pentru statui. În ținutul Pisei, în muntele San Giuliano, se scoate, de asemenea,

AVC 2012

un soi de marmură care aduce cu piatra de var; din acesta s-au lucrat plăci cu care s-au îmbrăcat pe din-afară Domul şi Cimitirul din Pisa, pe lîngă multe alte ornamente ce pot fi văzute în acest oraş.

Se mai scoate încă şi un alt soi de piatră, numită travertin, folosită mult pentru construcţii şi sculpturi de tot felul, piatră care se găseşte în multe locuri din Italia, cum ar fi, între altele, ţinuturile Lucca, Pisa sau Siena; blocurile cele mai mari şi cele mai bune, adică cele mai puţin tari, se scot de la Tivoli, pe malurile rîului Teverone; toată această marmură pare să fie un amestec îngheţat de apă şi pămînt, în care, din pricina răcelii şi asprimii apei, îngheaţă şi se pietrifică nu numai pămîntul, dar şi trunchiurile, ramurile şi frunzişul copacilor. Din acest soi de piatră, cei vechi au înălţat cele mai minunate construcţii din cîte au făcut ei, cum ar fi Coliseele [36], Vistieria Sfinţilor Cosma şi Damian [37] şi multe altele. Piatra aceasta este cum nu se poate mai bună pentru zidărie, cioplindu-se şi scoţîndu-se din ea blocuri pătrate; poate fi uşor acoperită cu stuc, iar în acesta se pot tăia orice ornamente, după cum au făcut cei vechi cînd au lucrat marile porţi ale Coliseului ca şi în multe alte locuri sau cum a făcut, în zilele noastre, Antonio da San Gallo [38], în sala premergătoare capelei din palatul papal, pe care a construit-o din travertin acoperit cu stuc, unde a făcut numeroase şi foarte frumoase sculpturi. Mai mult însă decît de oricare altul, această piatră a fost înnobilată de Michelagnolo Buonarroti, cu prilejul ornamentării palatului Farnese [39], punînd să se facă din ea, cu o minunată pricepere, ferestre, măşti, console şi multe alte asemenea lucruri neobişnuite, lucrate toate ca şi cum ar fi fost din marmură, aşa încît alte ornamente, mai frumoase decît acestea, nici nu se pot vedea. Ceea ce depăşeşte însă orice minune este bolta uneia din cele trei tribune ale bisericii San Pietro, ale cărei părţi au fost astfel îmbinate întîi nu numai că au căpătat o deosebită tărie, dar, văzute de jos, par să fie făcute dintr-o singură bucată.

Iată acum un alt soi de pietre care bat în negru şi nu le slujesc arhitecţilor decît pentru acoperirea clădirilor. Acestea sînt plăci subţiri, produse strat cu strat de către natură şi vreme, spre folosul oamenilor, care mai fac din ele şi vase — lucrîndu-le în aşa fel încît plăcile să se

AVC 2012

îmbine una într-alta — punînd apoi ulei, după măsura vasului, în care se păstrează în deplină siguranță. Piatra aceasta se găsește pe coasta de la Genova, într-un loc care se cheamă Lavagna, de unde se scot bucăți lungi de cîte zece coți; pictorii o folosesc și ei ca să picteze pe ea în ulei, picturile păstrîndu-se astfel mult mai mult decît pe alte materiale, așa cum se va arăta, la locul cuvenit, în capitolele despre pictură. Aceleași lucruri se pot spune și despre piatra care se cheamă *piperno* și căreia mulți îi zic *peperigno* [40], o piatră negricioasă și burestoasă ca și travertinul, care se scoate din cîmpia din jurul Romei; în multe locuri, ca la Roma și Napoli, se fac din ea pervazuri pentru uși și ferestre, iar pictorii o folosesc pentru a picta pe ea în ulei, așa precum se va spune la locul cuvenit. Este o piatră atît de uscată, de parcă ar fi arsă în foc.

În Istria se mai scoate o piatră albă-vineție, care crapă ușor și pe care o folosește nu numai orașul Veneția, dar și întreaga provincie Romagna, pentru toate lucrările de sculptură, atît în relief cît și decorative; este lucrată cu anume scule și unelte de fier mai lungi decît cele obișnuite — și îndeosebi cu niște ciocănele — mergînd pe firul pietrei, căreia nu-i trebuie mult ca să se spargă. Multă piatră de acest fel a folosit la lucrările sale *messer* Iacopo Sansovino [41], care a construit în Veneția clădirea în stil doric numită *de la panetteria* [42] și pe aceea în stil toscan a monetăriei [43] din Piața San Marco. Această piatră e înrudită cu piatra de var de prin părțile noastre și, după cum s-a spus, crapă cu ușurință.

Ne rămîne acum să vorbim despre piatra albăstruie — sau cenușie—numită *macigno* [44], precum și despre piatra tare, mult folosită în regiunile muntoase ale Italiei și îndeosebi în Toscana, dar mai ales în Florența și întregul ei ținut. Aceea care se cheamă piatră albăstruie este un soi care bate în albastru, iar uneori în cenușiu; se scoate de la Arezzo, unde se află cariere în cîteva locuri, de la Cortona, de la Volterra și din toți Apeninii; cea din munții de lîngă Fiesole este deosebit de frumoasă și se scot de acolo blocuri uriașe, așa precum vedem la toate clădirile din Florența făcute de Filippo *di ser* Brunellesco, care a luat de acolo toată piatra pentru bisericile San Lorenzo și Santo Spirito [45]; tot de acolo s-a scos și uriașa cantitate de piatră din care sînt ridicate clădirile din acel oraș.

AVC 2012
Piatra aceasta este foarte frumoasă la vedere, dar — dacă stă în umezeală, în ploaie sau în ger — se sfărîmă şi se desface în foi subţiri; la adăpost, durează însă o veşnicie. Mult mai trainică decît ea şi mai frumoasă la culoare este însă un alt soi de piatră albăstruie, care se cheamă astăzi piatră de groapă; cînd se sapă ca să fie scoasă din pămînt, primul strat se vădeşte grosolan şi plin de pietriş; al doilea are noduri şi crăpături, dar al treilea e minunat, căci este cel mai fin. Avînd o granulaţie fină, în care se lucrează uşor, Michelagnolo a folosit-o pentru biblioteca şi sacristia din San Lorenzo [46], construite pentru papa Clement, şi s-a îngrijit ca atît cornişele şi coloanele cît şi oricè altă lucrare să fie făcute cu atîta rîvnă, că nici din argint dacă ar fi fost făcute, nu ar fi părut mai frumoase. Piatra aceasta se şlefuieşte atît de frumos, încît nici nu se poate dori pentru acest fel de lucrări ceva mai bun decît ea. De aceea, la Florenţa, s-a şi poruncit prin lege, ca această piatră să fie folosită numai pentru clădirile publice şi cu îngăduinţa conducătorilor oraşului. Destul de multă piatră de acest soi a pus în lucru şi ducele Cosimo, atît pentru coloanele şi ornamentele *loggiei* [47] din Mercato Nuovo [48] cît şi pentru tribuna [49] începută de Bandinello în sala cea mare a palatului, ca şi în cealaltă, din faţa ei; cea mai mare cantitate de piatră folosită vreodată undeva a pus-o însă în lucru Înălţimea sa, în sala magistraţilor, pe care a început s-o construiască după planurile şi sub conducerea lui Giorgio Vasari, aretinul [50].

În afara acesteia, mai există tot în munţi, încă un soi de piatră albăstruie, mai zgrunţuroasă, mai tare şi nu atît de colorată — din pricina nodurilor — dar rezistentă la apă şi la ger, din care se fac statui şi tot felul de ornamente sculptate. Din ea este făcută statuia Abundenţei, lucrată de Donatello [51] şi aşezată pe coloana din Mercato Vecchio din Florenţa, precum şi multe alte statui executate de artişti de seamă, nu numai în acest oraş, ci şi în întregul ţinut.

Piatra tare se scoate din felurite locuri [52]; e rezistentă la apă, la soare, la frig, şi la orice vremuială; se lucrează frumos, dar cere timp îndelungat, şi nu este scoasă în blocuri prea mari. Din ea au fost făcute, atît de Goţi [53] cît şi de artiştii din vremea noastră, cele mai frumoase clădiri din Toscana, după cum se poate vedea, în Florenţa,

AVC 2012

în zidul de legătură al celor două arce care alcătuiesc ușile principale ale oratoriului San Michele, lucrare cu adevărat vrednică de mirare, făcută cu deosebită iscusință [54]. Din acest soi de piatră este zidit și palatul de Signori [55], Loggia, Or San Michele și toată partea dinăuntru a bisericii Santa Maria del Fiore, precum și toate podurile din oraș, palatul familiei Pitti și cel al familiei Strozzi [56]. Piatra aceasta, fiind mai tare, trebuie lucrată cu ciocănașul, în timp ce toate celelalte pietre de care am vorbit mai sus trebuie lucrate la fel cu marmura. Cu toate acestea, oricît de bune ar fi pietrele și oricare ar fi călirea uneltelor, arta, priceperea și judecata celor care lucrează sînt de neapărată trebuință, căci deosebirile dintre artiști sînt uriașe cînd e vorba să dea grație și frumusețe lucrărilor pe care le execută, chiar dacă folosesc cu toții aceleași mijloace. În chipul acesta se poate deosebi și cunoaște cît de desăvîrșite sînt lucrările celor destoinici și cît ale celor nepricepuți. Atît frumusețea cît și celelalte însușiri ale celor mai lăudate lucrări — socotite astfel de către cei care se pricep — atîrnînd deci de înalta desăvîrșire pe care o au acestea, artiștii sînt datori să nu cruțe nici o trudă pentru a da numai opere frumoase și desăvîrșite, ba chiar mai mult decît atît.

[1] Tocmai frunzele de viță au făcut să se creadă că e vorba de un templu al lui Bachus. În realitate, e vorba de o biserică creștină, de formă rotundă. Sarcofagul de porfir, de care vorbește Vasari, datînd din secolul al IV-lea (e.n.), a stat acolo pînă în anul 1788, cînd a fost mutat în Muzeul Vaticanului.

[2] Distins reprezentant al culturii Renașterii, unul din cei mai mari savanți ai vremii sale, autor al unor cunoscute tratate despre arhitectură, sculptură și pictură, scrise în limba latină; el însuși arhitect și sculptor. Vezi și « Viața » lui.

[3] În realitate, după cum se și poate vedea, sînt nouăsprezece litere. Bernardo Oricellario sau Rucellai își pusese grădinile *(Orti Oricellari)* la dispoziția cunoscutei Academii platonice din Florența pe vremea lui Lorenzo il Magnifico. Numele de *Oricellario* vine de la *Oricello* plantă din care se scoate o vopsea de un roșu aprins, cu al cărei comerț familia dei Rucellai își adunase averea. Fațada bisericii Santa Maria Novella îi fusese comandată lui Leon Battista Alberti de Giovanni dei Rucellai, tatăl lui Bernardo.

[4] Fratele poetei Vittoria Colonna, cunoscută mai ales pentru dragostea pe care i-a inspirat-o lui Michelangelo. Vasul, care este uriaș — avînd

AVC 2012

un diametru de patru metri şi jumătate — se află astăzi în sala rotundă a Muzeului Vaticanului.

[5] Cosimo de'Medici (1519—1574), fiul vestitului condotier Giovanni dalle Bande Nere.

[6] Aşa-numitul Palazzo Vecchio (Palatul cel Vechi).

[7] Francesco Ferrucci zis del Tadda, cunoscut sculptor în piatră, mort în anul 1585. Dintre operele sale mai cunoscute, amintim, îndeosebi, statuia Justiţiei, aşezată pe coloana de granit din piaţa Santa Trinità din Florenţa. Mai puţin înclinat decît Vasari spre adularea ducelui Cosimo, Cellini îi atribuie lui del Tadda meritul descoperirii procedeului de călire a sculelor pentru lucrarea porfirului (*Della Scultura*, cap. al VI-lea).

[8] E vorba, după cît se pare, de o marmură de culoare verde închis, foarte tare, pe care romanii o aduceau din Egipt şi o foloseau în mozaicurile pentru pardoseli.

[9] De la italienescul *cipolla* — ceapă. Nu se înţelege prea bine deosebirea dintre aceasta şi marmura *cipollino*, despre care Vasari vorbeşte ceva mai departe.

[10] Fîntîna a fost făcută din porunca papii Iuliu al II-lea pentru statuia fluviului Tigru din Asia (aflată astăzi în Muzeul Vaticanului, împreună cu cea a Nilului, găsită într-un templu al zeiţei Isis).

[11] Fostul cardinal Giulio de'Medici, ajuns papă în 1523, sub numele de Clement al VII-lea. Cunoscut în istorie prin conflictele avute cu împăratul Carol Quintul şi cu Henric al VIII-lea, regele Angliei.

[12] *Mischio* înseamnă amestec.

[13] San Giusto a Monte Martiri, între văile rîurilor Ema şi Greve.

[14] Este vorba de anumite încăperi din Palazzo Vecchio, reparate şi pictate de Vasari.

[15] În Egipt, se scoate din apropiere de Luxor.

[16] Clădire numită în mod obişnuit Panteonul din Roma. Şapte coloane sînt cenuşii, iar nouă sînt roşii. Porticul a fost reconstruit de împăratul Adrian.

[17] Afirmaţia poate să fie adevărată pentru pietrele care, aflîndu-se în carieră, au o anumită umiditate.

[18] Vasul a fost lucrat de sculptorul florentin Tribolo (Niccolò de'Pericoli) care a trăit între anii 1500 şi 1550, fiind unul din cei mai buni elevi ai lui Sansovino.

[19] Bazaltul, probabil.

[20] Amîndouă aceste statui, din care una era sculptată în bazalt negricios iar cealaltă în porfir, îl înfăţişau pe zeul Apolo şi se află astăzi în Muzeul din Napoli.

[21] Este o marmură cenuşie căreia i se mai spune şi *granitone*. Nu are însă tăria granitului.

[22] Piero Soderini (1450—1513) a fost unul din fruntaşii partidului republican, duşman al Familiei de 'Medici, după a cărei alungare din Florenţa — 1502 — a fost numit gonfalonier (înaltă funcţie de stat). Mormîntul de care vorbeşte Vasari are numai sarcofagul făcut din piatră de Prato, baldachinul fiind lucrat din marmură. A fost lucrat de Benedetto da Rovezzano, în anul 1513. Piero Soderini, mort în exil, a fost îngropat la Roma.

[23] În bisericile romano-catolice tribuna se află în spatele altarului cel mare şi este de formă rotundă.

[24] E vorba de statuile lui Castor şi Pollux şi sînt copii făcute de romani

AVC 2012

după originalele g ceşti. Se află în actuala piaţă del Quirinale din Roma.

[25] Vezi nota nr. 10.

[26] Prin justeţea acestei observaţii, Vasari dovedeşte, o dată în plus, adîncimea cunoştinţelor sale cu privire la arta greco-romană. În sculptura romană nasul era înfăţişat mai apropiat de realitate şi nu printr-un tip idealizat, cum se întîmpla, de obicei, în cea greacă.

[27] Cuprinzînd îndeosebi partea superioară a rîului Serchio, Garfagnana (Carfagnana) nu are un relief muntos, iar munţii Carrarei nu sînt în această regiune.

[28] Vezi nota nr. 9. Mai departe, Vasari va da el însuşi explicaţii mai ample în legătură cu aceste marmuri.

[29] Traducerea exactă: *de sare*. Vezi şi explicaţiile date de Vasari.

[30] De la italienescul *campana* — clopot. Idem ca mai sus.

[31] Amestecate, pestriţe la culoare.

[32] Vezi «Viaţa» lui Michelangelo Buonarroti, unde Vasari vorbeşte pe larg despre această statuie.

[33] Vezi «Viaţa» acestuia.

[34] Bartolommeo d'Antonio Ammannati (1511—1592), sculptor şi arhitect florentin, în slujba ducelui Cosimo. Dintre lucrările sale de sculptură, cea mai cunoscută este tocmai acest Neptun, terminat în anul 1575 şi aflat astăzi în piaţa Signoriei din Florenţa.

[35] La confluenţa rîurilor Serra şi Vezza, de unde îi vine şi numele. Mari cantităţi de marmură a scos de aici Michelangelo.

[36] Se înţelege, în special, Coliseul din Roma, iar apoi alte cîteva teatre mai mici.

[37] Vistieria (l'Erario) se afla în templul lui Saturn, ale cărui urme se mai văd încă în For. În schimb, clădirea închinată Sfinţilor Cosma şi Damian este fostul *Templum Sacrae Urbis*, în care a fost găsit un plan al vechii Rome, datînd din antichitate. Apare limpede deci eroarea săvîrşită de Vasari, cînd a luat aceste două clădiri drept una singură.

[38] Vezi «Viaţa» lui. E vorba de aşa-numita Sala Regia, bogat împodobită cu lucrări în stuc, datorite nu numai lui Antonio da Sangallo ci mai ales lui Pierin del Vaga.

[39] Este lucrat, în cea mai mare parte, de Antonio da Sangallo şi a fost continuat, după moartea acestuia (în 1546), de către Michelangelo, care a executat cornişa faţadei, a terminat al doilea ordin de coloane al curţii interioare şi l-a construit pe al treilea. Decoraţiile sînt executate parte în stuc, iar parte în travertin.

[40] Ambele denumiri vin de la cuvîntul italienesc *pepe* (piper) şi se explică prin aceea că piatra (de origine vulcanică) arată ca şi cum ar cuprinde boabe de piper în compoziţia sa. Este de fapt un fel de ardezie.

[41] Iacopo Tatti, cunoscut, mai ales, sub numele de Sansovino: vestit sculptor italian, născut la Florenţa (1486—1570).

[42] Este vorba de clădirea cunoscută sub numele de *Libreria* (bibliotecă), ridicată de Sansovino pe locul unde fusese mai înainte un depozit de grîne — al cărui nume *(Panetteria)* — se mai folosea, probabil, şi după 1537, anul construcţiei noului edificiu.

[43] Construită de Sansovino, în anul 1535.

[44] De la cuvîntul italienesc *macina* (piatră de moară). Piatră compusă din nisip şi argilă, cimentate cu carbonat de calciu.

[45] Cunoscute biserici din Florenţa, pe care Vasari le va mai pomeni încă de multe ori în cuprinsul acestei cărţi.

AVC 2012

[46] Cea dintîi este faimoasa bibliotecă numită Laurenziana, după numele întemeietorului ei (Lorenzo de'Medici, il Magnifico); în cea de a doua se află mormintele lui Giuliano şi Lorenzo de'Medici, sculptate de Michelangelo.

[47] Galerie deschisă, susţinută de pilaştri sau coloane.

[48] *Piaţa Nouă*. *Loggia* de care vorbeşte Vasari a fost executată de Giovan Battista del Tasso între anii 1547 şi 1551. I se mai spune şi *Loggia* purcelului (del Porcellino).

[49] Aluzie la tribuna (locul de unde se lua cuvîntul) din sala numită *A celor cinci sute*, construită de Baccio Bandinelli şi Giuliano di Baccio d'Agnolo.

[50] Unele ediţii socot că e vorba de strada magistraţilor, nume sub care apare, chiar în documente, palatul degli Uffizi, construit de Giorgio Vasari — între 1560 şi 1574 — pentru a adăposti în el o parte a birourilor administraţiei de stat din Florenţa lui Cosimo I.

[51] Terminată de Donatello în 1431. A stat în Mercato Vecchio (Piaţa Veche) pînă în 1722, cînd a fost dusă în Muzeul San Marco, laolaltă cu alte opere ce amintesc de vechiul centru al Florenţei.

[52] Munţii Ripaldi şi Campora, în apropiere de Florenţa.

[53] E vorba de artiştii din Evul Mediu, care au construit în stil ogival şi s-au inspirat în sculpturile lor din arta franceză. Deşi impropriu, termenul de artă gotică — folosit pentru prima oară de Vasari — a rămas consacrat.

[54] *Loggia* oratoriului San Michele din Florenţa a rămas deschisă pînă în 1365 cînd Simone di Francesco Talenti şi elevii săi au închis arcadele, terminînd lucrarea în 1381.

[55] *I signori* sau *priori* alcătuiau guvernul republicii florentine şi erau aleşi pe cîte două luni, din reprezentanţi ai tuturor breslelor.

[56] Cunoscute familii florentine, adversare ale familiei de'Medici

II. CE ÎNSEMNEAZĂ LUCRAREA UNGHIULARĂ SIMPLĂ ŞI LUCRAREA UNGHIULARĂ SCULPTATĂ

După ce am vorbit în general despre toate soiurile de piatră pe care le folosesc artiştii la lucrările lor fie pentru sculpturi, fie pentru ornamente, vom spune acum că, atunci cînd piatra slujeşte pentru construcţii, orice lucrare la care se întrebuinţează echerul şi compasul — şi care are colţuri — se cheamă lucrare unghiu-

AVC 2012

lară. Această denumire se trage de la feţe şi de la muchii, care sînt în unghi drept şi, din această pricină, orice fel de cornişă sau alt element de construcţie — care este drept sau înclinat şi are colţuri — este o lucrare unghiulară, aceasta fiind chiar şi denumirea populară pe care o folosesc artiştii între ei. Dacă piatra nu rămîne însă netedă ci — pe anumite părţi, alese de cel care sculptează — se cioplesc, pe cornişă şi frize, frunze sau ornamente în formă de ou, de fus, dinţate ori în formă de solzi, precum şi altele de alt fel, avem atunci de-a face cu ceea ce se numeşte o lucrare unghiulară sculptată sau o lucrare sculptată.

Asemenea lucrări, simple sau sculptate, stau la baza tuturor ordinelor arhitectonice: rustic, doric, ionic, corintic şi compozit şi tot astfel — pe vremea Goţilor — au fost făcute şi lucrările în maniera germană; de altfel, nici o lucrare ornamentală nu poate fi executată fără să se facă mai întîi o lucrare unghiulară simplă, iar apoi una sculptată, fie că e vorba de pietrele numite *mischi*, de marmură sau de orice alt fel de piatră, fie că e vorba de cărămizi — care urmează să fie acoperite cu stuc modelat — fie, în sfîrşit, că e vorba de lemn de nuc, de plop alb sau de orice alt soi de lemn. Dar, fiindcă nenumăraţi sînt cei ce nu sînt în stare să vadă deosebirile care există între un ordin şi altul, în capitolul care urmează vom vorbi despre fiecare în parte, cît mai pe scurt ne va fi cu putinţă.

III. DESPRE CELE CINCI ORDINE ARHITECTONICE — RUSTIC, DORIC, IONIC, CORINTIC ŞI COMPOZIT — ŞI DESPRE MANIERA GERMANĂ

Ordinul numit rustic este mai scund şi mai grosolan decît restul ordinelor, fiind începutul şi temeiul tuturor celorlalte, şi este folosit la profilarea celor mai simple

AVC 2012
cornişe — şi deci şi a celor mai frumoase — precum şi la capiteluri şi la soclurile acestora, ca şi la oricare altă parte a lor. Soclul — sau piedestalul, cum ne place nouă să-i spunem — pe care se sprijină coloanele, este prismatic, avînd la partea de jos o cingătoare puternică, iar în partea de sus o alta, care-l înconjură ca un fel de cornişă. Înălţimea coloanei este de şase ori mai mare decît diametrul de jos, la fel ca la persoanele scunde şi în stare să poarte greutăţi.

Anticii s-au slujit de acest ordin pentru uşi şi ferestre ca şi pentru ridicarea podurilor, apeductelor, trezoreriilor, castelelor, turnurilor şi fortăreţelor pentru păstrarea muniţiilor şi tunurilor, precum şi pentru construcţia porturilor la mare, a închisorilor şi a altor locuri întărite ale căror muchii dinafară se fac în mai multe feţe, foarte frumoase. Acestea se împart în mai multe feluri; adică ori netede — spre a nu face din ele scară pe ziduri (căci dacă ar ieşi prea mult în afară ar putea fi folosite drept scară şi ar îngădui cu uşurinţă căţărarea pe ele) ori în alte chipuri, precum se vede în numeroase locuri şi — îndeosebi — în Florenţa, pe faţada principală a marii fortăreţe construite din porunca lui Alessandro [1], primul duce al Florenţei; faţada aceasta, pentru a aminti de blazonul familiei Medici, este lucrată în mai multe feţe şi sfere turtite, atît unele cît şi altele fiind executate într-un relief foarte puţin înalt. Asemenea lucrări se întîlnesc în număr mare la vilele florentinilor, la portalele şi la intrările caselor şi ale palatelor şi, în afara frumuseţii şi podoabei pe care le aduc ţinutului, ele mai însemnează şi un folos şi o înlesnire pentru cetăţeni. Oraşul este însă mult mai din belşug înzestrat cu minunate clădiri făcute din blocuri de piatră, cum ar fi casa Medici, faţada palatului Pitti, palatul Strozzi şi nenumărate altele. Şi cu cît sînt mai trainice şi mai simple, şi ridicate după planuri bine întocmite, cu atît sînt mai frumoase şi mai măiestrit împodobite aceste clădiri pe dinăuntru; tocmai de aceea se şi cuvine ca acest fel de construcţii să dăinuie mai mult decît celelalte, mai ales că blocurile de piatră sînt mai mari iar îmbinările mult mai bine făcute, întreaga clădire fiind legată piatră cu piatră. Şi fiindcă sînt netede şi trainice, nenorocirile pricinuite de soartă sau de vreme nu le pot fi atît de dăunătoare, pe cît le sînt celor sculptate şi traforate, pe care, cum

AVC 2012

spunem noi, rîvna sculptorilor le-a lăsat în bătaia vînturilor.

Ordinul doric a fost cel mai greoi pe care l-au avut grecii, dar şi cel mai puternic, iar diversele lui elemente au fost mult mai bine legate între ele decît ale celorlalte ordine; tocmai de aceea, nu numai grecii dar şi romanii au hărăzit aceste construcţii războinicilor, cum ar fi comandanţii de oşti, consulii şi pretorii; dar mai cu osebire zeilor lor, ca Jupiter, Marte, Hercule şi alţii, avînd întotdeauna grijă să deosebească edificiile, după cei cărora le erau construite, făcîndu-le din piatră netedă sau sculptată, mai simple sau mai bogate, în aşa fel încît să se poată cunoaşte rangul şi deosebirile dintre comandanţii de oşti sau dintre cei care puneau să li se ridice asemenea clădiri. Iată de ce se şi vede că la construcţiile făcute de cei vechi a fost folosită multă artă în ridicarea acestora, atît în ce priveşte profilurile cornişelor dorice, care sînt pline de graţie, cît şi în ce priveşte îmbinarea şi deosebita frumuseţe a fiecărei părţi care intră în alcătuirea lor.

Se mai vede de asemenea că trunchiurile coloanelor acestui ordin dovedesc o mare înţelegere a proporţiei, ca unele care nefiind nici prea groase, nici prea subţiri, au o formă asemănătoare — după cît se spune — cu trupul lui Hercule, fiind în stare, prin masivitatea lor, să sprijine greutatea arhitravelor [2], frizelor [3], cornişelor [4] ca şi a restului clădirii, care vine deasupra. Acest ordin, mai sigur şi mai puternic decît celelalte, i-a plăcut mult ducelui Cosimo, care — tocmai de aceea — mi-a cerut ca tot de formă dorică să fie şi clădirea bogat ornamentată cu piatră, pe care mi-a poruncit să i-o fac — pornind de lîngă palatul său şi mergînd pînă la malul fluviului Arno — pentru treisprezece magistraţi civili ai oraşului şi ţinutului stăpînit de el [5].

Pentru a folosi din nou adevăratul fel de a construi, care cere ca arhitravele să fie aşezate deasupra coloanelor, şi fără să mai săvîrşesc greşeala de a îndoi arcele galeriilor deasupra capitelurilor, am urmat calea cea dreaptă — bătută de cei vechi — aşa precum se poate vedea la această construcţie. Acest fel de a construi fusese părăsit de către arhitecţii de odinioară din pricină că arhitravele de piatră, vechi sau moderne, se rupeau — toate sau în cea mai mare parte — la mijloc, deşi

AVC 2012

arcele de cărămidă simplă nu se sprijină decît pe punctele trainice ale coloanelor, arhitravelor, frizelor şi cornişelor, pe care aproape că nu le ating şi nici nu le îngreunează: iată de ce eu, după ce am cercetat totul îndelung, am găsit în cele din urmă o cale minunată care — aşa cum arată experienţa — mi-a îngăduit să pot face din nou arhitrave sigure, fără nici un punct şubred, totul rămînînd atît de sigur şi atît de trainic încît mai mult nici nu s-ar putea dori.

Calea pe care am mers este cea pe care o voi arăta mai jos spre folosul lumii şi al artiştilor [6].

Deasupra coloanelor şi capitelurilor fiind aşezate arhitravele, care se îmbină una cu alta chiar în punctul trainic al coloanelor, se formează un cub: aşa, de pildă, dacă grosimea coloanei este de un cot, iar lăţimea şi înălţimea arhitravei sînt tot de un cot, cubul frizei va avea şi el aceeaşi mărime, lăsîndu-se însă în partea din faţă o optime de cot pentru îmbinarea cu plumb, scobindu-se după aceea un şanţ în unghi ascuţit, pe fiecare parte a cubului, tot de o optime de cot, dacă nu chiar mai mult. Acoperind spaţiul dintre coloane, friza se împarte în trei părţi, din care cele două de pe laturi se unesc în unghi ascuţit, pentru a înconjura cubul şi a-l strînge ca un arc; deasupra coloanelor, partea din mijloc a frizei va apăsa pe dinăuntru şi va fi îmbinată în unghi ascuţit pînă la jumătate; cealaltă jumătate va fi pătrată, cu laturile drepte şi va strînge ca un arc, arătînd totuşi pe dinafară că e zidită drept. Se face apoi în aşa fel ca pietrele frizei să nu se sprijine pe arhitravă, ba nici să n-o atingă măcar şi pentru aceasta, arcul care se face se susţine singur şi nu împovărează arhitrava. După aceasta, pentru împlinirea frizei, se zideşte din cărămidă un arc plat, înalt cît friza, care leagă un cub de altul, pe deasupra coloanelor. După care se lucrează o bucată de cornişă, mare cît cubul de deasupra coloanelor şi care în partea dinafară seamănă cu friza, iar în partea dinăuntru are aceeaşi scobitură în unghi ascuţit, pe care o are şi cubul; trebuie căutat apoi ca şi cornişa — la fel cu friza — să fie făcută tot din trei bucăţi, din care cele două din margini s-o strîngă pe cea din mijloc foarte tare, deasupra cubului frizei. Cu acest fel de a lucra oricine poate să vadă
61 că friza se susţine singură, la fel cu cornişa, care se

sprijină, aproape în întregime, pe arcul de cărămizi. Astfel, fiecare parte ajutîndu-se singură, arhitrava își susține numai greutatea ei, fără primejdia de a se rupe cîndva din pricina unei prea mari încărcături. Și fiindcă experiența ne arată că acest fel de a lucra este cît se poate de sigur, am vrut să-l amintesc în chip deosebit, spre folosul și înlesnirea întregii lumi, știind mai ales că atunci cînd friza și cornișa sînt așezate deasupra arhitravei — așa cum făceau cei vechi — aceasta se rupe, cu timpul, fie în urma unui cutremur de pămînt, fie — poate — din alte pricini, nefiind îndeajuns de apărată de arcul de deasupra brîului de sub streașină. Ridicînd însă arcele deasupra cornișelor făcute așa cum am arătat mai sus, înlănțuind totul cu cingători de fier, ferim întregul edificiu de orice primejdie și-l facem să dăinuiască în veci [7].

Pentru a ne înapoia de unde am plecat, vom spune acum că lucrările de acest fel pot fi folosite fie singure, fie așezîndu-le deasupra altora ținînd de ordinul rustic, iar peste ele se poate construi într-un alt ordin, cum ar fi cel ionic, corintic sau compozit, în maniera pe care ne-au arătat-o anticii, în Coliseul din Roma, construcție ce vădește și artă și pricepere. Învingîndu-i nu numai pe greci, ci și pe toată lumea, romanii au pus ordinul compozit pe primul plan, ca pe unul pe care toscanii îl compuseseră în felurite chipuri; l-au socotit mai presus de toate celelalte, și pentru că le depășea ca forță, ca grație și ca frumusețe, dar și pentru că se vede mai bine decît acestea, atunci cînd trebuie să încununeze un edificiu, ca unul care, fiind frumos ornamentat în părțile ce-l alcătuiesc, dă operei o desăvîrșire vrednică de cinste, și pe care n-ai ști cu ce altceva s-o înlocuiești. Acum, ca să ne înapoiem la ordinul doric, voi spune că înălțimea coloanei este egală cu de șapte ori diametrul ei de jos, iar postamentul are înălțimea o dată și jumătate mai mare decît lățimea; în partea de sus se fac cornișele, iar în partea de jos baza pătrată, cu astragalul [8] și cu cele două ieșinduri, după cum cere Vitruviu [9], capitelul și baza fiind la fel de înalte, socotind capitelul de la ciubucul lui rotund în sus; cornișa făcînd una cu friza și cu arhitrava, iese în afară deasupra fiecărei coloane, cu acele caneluri numite de obicei triglife [10], despărțite între ele de metopa împodobită cu capete de bou,

AVC 2012
cu trofee, cu măşti, cu scuturi sau cu alte născociri. Ieşind în afară, arhitrava strînge ieşindurile cu ajutorul unui listel [11], formînd, în partea de jos, un mic platou la fel de subţire ca şi grosimea ieşindului, şi la baza căruia se află şase ornamente tronconice sau picături [12], după cum le spuneau cei vechi. O coloană canelată [13], potrivit ordinului doric, trebuie să aibă douăzeci de feţe scobite în adîncime, iar între ele să nu se afle decît muchia de împreunare a lor. La Roma, în forul Boarium [14], se află un monument aparţinînd acestui ordin, foarte bogat ornamentat, şi — în alt fel — cornişele şi celelalte părţi ale teatrului lui Marcellus [15] — unde se află astăzi piaţa Montanara — în care singurele baze ce se văd ţin de ordinul corintic. Se şi crede, de altfel, că artiştii antici nu făceau baze, înlocuindu-le cu un cub tot atît de mare cît şi o bază, ceea ce se poate vedea la Roma, în închisoarea Tulliano [16], unde se află capiteluri mai bogate decît oricare altele văzute pînă acum şi ţinînd de ordinul doric. Tot în acest ordin a lucrat Antonio da San Gallo — în Campo Fiore din Roma — frumoasa şi atît de ornamentata curte lăuntrică a palatului Farnese; de altfel, în stil doric pot fi văzute temple, atît antice cît şi moderne, sau palate, care — prin trăinicia şi legătura pietrelor — au dăinuit şi s-au păstrat mult mai mult decît restul clădirilor.

Fiind mai zvelt decît cel doric, ordinul ionic a fost făurit de cei vechi prin imitarea oamenilor nici prea gingaşi, nici prea puternici, iar dovadă în această privinţă stă folosirea lui la construirea unor temple închinate lui Apolo, Dianei, lui Bachus şi, uneori, Venerei. Soclul pe care se sprijină coloana sa este o dată şi jumătate mai înalt decît larg; iar cornişele, atît cele de sus cît şi cele de jos, se deosebesc şi ele de cele ale ordinului doric. Coloana are o înălţime de opt diametre, iar baza îi este dublă, avînd două astragale, aşa cum o descrie şi Vitruviu în al treilea capitol al cărţii a treia; capitelul este frumos conturat, cu volutele sale, care se mai numesc şi spirale, sau cîrcei de viţă, precum se vede tot la teatrul lui Marcellus, deasupra ordinului doric; cornişa este şi ea împodobită cu console şi alte ornamente, iar friza este puţin rotunjită. Feţele scobite rotund, în adîncime, ale coloanei, trebuie să fie în număr de douăzeci şi patru, dar astfel împărţite încît între ele

să rămînă o faţă dreaptă, egală cu a patra parte dintr-una scobită. Acest ordin este de o minunată graţie şi frumuseţe, iar arhitecţii din zilele noastre îl folosesc din plin.

Lucrările de ordin corintic le-au plăcut mult romanilor şi îi încîntau într-atîta încît au înălţat în acest ordin cele mai frumos ornamentate şi cele mai preţuite clădiri, spre a lăsa o aducere aminte despre ei, precum se vede în templul de la Tivoli [17] — mai sus de Teverone — şi în ruinele templului Păcii [18] sau cum ne arată arcul de la Pola şi cel din portul Ancona; mult mai frumos este însă Panteonul sau Ritonda din Roma, care este cel mai bogat şi cel mai împodobit edificiu dintre toate cele ce ţin de oricare din ordinele de mai sus. Soclul, care sprijină coloana, este mai mult larg decît înalt, iar cornişele de sus şi de jos bine proporţionate cu soclul, după cum arată şi Vitruviu; coloana va avea o înălţime egală cu nouă diametre, punînd la socoteală atît baza cît şi capitelul; înălţimea acestuia din urmă va fi egală cu grosimea coloanei în partea de jos, iar baza, în care cei vechi au făcut tot felul de sculpturi, nu va depăşi jumătate din această grosime. Ornamentaţia capitelului este alcătuită din frunze de acant [19], tot după cum scrie Vitruviu, în cea de-a patra carte, unde aminteşte că acest capitel a fost luat de pe mormîntul unei fete din Corint. Urmează apoi arhitrava, friza şi cornişa, cu măsurile arătate de acelaşi şi împodobite — toate — sub streaşină cu console, ovale sau alte motive de sculptură. Frizele acestui ordin se pot face fie sculptate în întregime cu frunze, fie netede, fie cu inscripţii tăiate în ele, cum erau cele ale porticului Ritondei, unde literele de bronz erau încrustate în marmură. Feţele scobite înăuntru ale coloanelor de acest fel sînt în număr de douăzeci şi şase — cu toate că uneori sînt şi mai puţine — iar între ele rămîne o faţă albă, lată cît un sfert dintr-una scobită, aşa cum arată atît de limpede numeroasele opere antice şi din zilele noastre, măsurate în acest scop.

Cu toate că nu a fost pomenit de Vitruviu (care nu a ţinut seamă decît de ordinele doric, ionic, corintic şi toscan, socotindu-le prea uşuratice pe cele care, luînd cîte ceva de la fiecare din cele patru ordine, ajung ca nişte trupuri care ar arăta mai curînd a monştri, iar nu

AVC 2012

a oameni), ordinul compozit a fost foarte mult folosit de romani şi — prin imitarea acestora — şi de arhitecţii din zilele noastre, aşa că nu voi trece fără să-l amintesc, arătînd care-i este înfăţişarea şi care-i sînt proporţiile, socotind că dacă grecii şi romanii au făurit cele patru ordine amintite, hotărîndu-le măsurile şi canoanele în întregul lor, se poate să fi existat şi unii care să fi făcut acelaşi lucru şi pentru ordinul compozit, făurind în el lucruri ce au mult mai multă graţie decît vechile ordine. Şi că aceasta este adevărat o dovedesc operele pe care Michelagnolo Buonarroti le-a făcut în sacristia şi în biblioteca mănăstirii San Lorenzo din Florenţa, unde uşile, tabernacolele, bazele, coloanele, capitelurile, cornişele, consolele, precum şi oricare alte lucrări au în ele ceva nou şi conceput de el, fiind cu toate acestea nu numai frumoase, dar chiar minunate. Acelaşi lucru, dacă nu chiar mai mult, l-a arătat tot Michelagnolo, în cel de-al doilea ordin al curţii lăuntrice a palatului Farnese şi în cornişa care sprijină pe dinafară acoperişul acelui palat. Cine doreşte să vadă cîtă artă, ce desen şi cîte felurite maniere a vădit în această privinţă talentul (venit, cu adevărat, din cer) al acestui bărbat, n-are decît să se uite la ceea ce a săvîrşit el în construcţia de la San Pietro, pentru a strînge laolaltă corpul acesteia, executînd atîtea şi atîtea felurite ornamente, atîtea frumoase profiluri de cornişe, atîtea felurite tabernacole, precum şi numeroase alte lucruri, toate născocite de el şi făcute în alt chip decît cei vechi. Iată din ce pricină nimeni nu poate susţine că acest nou ordin compozit, pe care Michelagnolo l-a dus la atîta desăvîrşire, nu ar fi vrednic să stea alături de celelalte. Măiestria şi talentul acestui sculptor, pictor şi arhitect, într-adevăr strălucit, au înfăptuit adevărate minuni, oriunde a pus el mîna, ca să nu mai vorbim de atîtea alte lucruri, vădite şi limpezi ca lumina soarelui, cum ar fi îndreptarea anumitor locuri strîmbe ori aducerea la desăvîrşire a numeroase clădiri şi altor lucrări avînd forme cu totul greşite, ascunzînd lipsurile artei, ca şi pe cele ale firii, sub încîntătoare şi neobişnuite ornamente [20]. Fără să ţină seama de aceste lucruri, după dreapta cuviinţă, şi fără să le imite, unii arhitecţi din vremea noastră, îngîmfaţi şi slabi desenatori, puţin păsîndu-le de decor, de artă sau de vreo manieră oarecare, şi-au lucrat, aproape la întîm-

plare, toate monstruoasele lor opere, mai rele chiar decît cele germane.[21]

Înapoindu-ne la acest fel de a lucra, vom spune că s-a luat obiceiul ca acest ordin să fie numit compozit de către unii, latin de către alţii, şi italic de către foarte mulţi. Înălţimea acestor coloane măsoară zece diametre, iar baza este cît jumătate din grosime şi seamănă cu cea corintică, aşa cum se vede la arcul lui Titus Vespasian din Roma. Cine va vrea să facă în această coloană feţe scobite rotund în adîncime n-are decît să le facă, fie la fel cu cele ale coloanei ionice, fie cu ale celei dorice, fie, în sfîrşit, cum va dori arhitectul construcţiei în care este folosit acest amestec al ordinelor. Capitelurile pot fi făcute asemenea celor corintice numai că trebuie adăugată cornişa de la capătul de sus, iar volutele şi spiralele — sau cîrceii, cum li se mai spune — vor fi ceva mai mari, precum arată acelaşi arc. Arhitrava va avea trei sferturi din grosimea coloanei, friza va avea console, iar cornişa va fi cît arhitrava, căci ieşindurile o vor face să pară mai mare, aşa cum arată ordinul cel mai de sus, folosit la Coliseul din Roma; în console se pot săpa triglife sau alte sculpturi, după părerea arhitectului, iar soclul pe care va fi aşezată coloana va fi de două ori mai înalt decît lat; în sfîrşit, cornişele vor fi făcute şi ele tot după închipuirea arhitectului, cum va crede el de cuviinţă.

Pentru ornamentarea uşilor, mormintelor sau altor lucrări, cei vechi foloseau, în locul coloanelor, felurite alte ornamente: unul, un trup omenesc, purtînd pe cap un coş, drept capitel; altul, un trup omenesc, dar numai jumătatea de sus, înlocuind-o pe cea de jos cu o piramidă ori cu un trunchi de copac; făceau astfel fecioare, satiri, copii şi diferite alte feluri de monştri, sau ciudăţenii pe care le socoteau potrivite pentru opera lor, aşezîndu-le după cum le trecea prin cap.

Iată acum un alt fel de lucrări, care se cheamă germane[22] şi care se deosebesc mult de cele antice sau de cele din vremea noastră, atît ca ornamentaţie cît şi ca proporţii. Artiştii de seamă nu le mai folosesc, ba chiar fug de ele, socotindu-le monstruoase şi barbare, necorespunzătoare cu nici unul din ordine, semănînd mai de grabă încurcături şi neorînduială; cei care le-au folosit în construcţiile lor — atît de numeroase încît au molipsit lumea — au

AVC 2012

ajuns să-şi împodobească uşile cu coloane subţiri şi răsucite ca un cîrcel de viţă, care nu sînt în stare să susţină nici o greutate, oricît de uşoară ar fi ea. Tot astfel au făcut pe fiecare perete o blestemăţie de mici tabernacole, aşezate unul deasupra altuia, cu atîtea piramide, vîrfuri ascuţite şi frunze, încît nu numai că nu pot să stea, dar pare chiar cu neputinţă ca ele să se poată susţine vreodată, întreaga construcţie aducînd mai curînd cu una făcută din cărţi de joc decît din piatră şi marmură. Se făceau atîtea ieşinduri, întreruperi, mici console şi ornamente în spirală, încît construcţiile erau lipsite de proporţie şi adeseori, înghesuindu-se totul claie peste grămadă, ajungeau la o asemenea înălţime încît pragul de sus al unei uşi atingea acoperişul. Această manieră a fost descoperită de goţi[23]; ruinîndu-se, prin războaiele lor, clădirile antice şi pierind mulţi arhitecţi, cei care au rămas au ridicat apoi construcţiile în noua manieră, făcînd bolţile în arc ascuţit, şi au umplut întreaga Italie cu aceste nefericite clădiri a căror manieră a fost părăsită în zilele noastre, spre a nu mai fi nicicînd folosită. Ferească Domnul orice ţară de a avea ideea ridicării unor astfel de lucrări, care, fiind atît de urîte faţă de frumuseţea construcţiilor noastre, nici nu-s vrednice să mai vorbim despre ele. Vom trece, deci, să vorbim despre bolţi.

[1] Alessandro de'Medici (1510—1537) este primul duce al Florenţei. A fost căsătorit cu fiica împăratului Carol Quintul şi a murit asasinat de către Lorenzaccio de'Medici. Clădirea la care face aluzie Vasari este cunoscuta fortăreaţă din partea de jos a oraşului (Fortezza da Basso), a cărei faţadă este lucrată dintr-o piatră foarte tare şi se păstrează încă şi astăzi.

[2] Element de construcţie (caracteristic arhitecturii clasice), care constituie partea inferioară a antablamentului, sprijinindu-se direct pe capitelul coloanei.

[3] În arhitectura clasică, friza este suprafaţa cuprinsă între arhitravă şi cornişă, fiind împodobită, de obicei, cu picturi, reliefuri sculptate sau caneluri.

[4] Partea superioară, ieşită în afară şi ornamentată, a zidului unei construcţii, pe care se sprijină acoperişul.

[5] Palatul Uffizi.

[6] Din nefericire însă, într-un chip deosebit de greoi, mai ales pentru un atît de abil mînuitor al frazei cum este Vasari. Tocmai de aceea nici traducerea celor două paragrafe următoare nu este nici ea prea clară.

7 Dincolo de înțelesul obscur al explicațiilor date de Vasari, se știe totuși că procedeul folosit de el era următorul: arcul plat (impropriu numit arc) se zidește între două coloane sau alte puncte de sprijin, iar șirurile de cărămizi sau de pietre sînt puse perpendicular pe șirul de mijloc așa cum, într-un fulg, firele pufoase sînt perpendiculare pe axul cornos din mijloc; din pricina aceasta, secțiunea arcului este de forma unui trapez, răsturnat cu baza mare în sus. La Uffizi, Vasari a folosit pietre de formă paralelipipedică, îmbinîndu-se una într-alta. Piatra centrală se îmbucă pe fiecare latură cu o ieșitură a pietrei laterale, datorită a două scobituri pe care le are făcute la bază; la rîndul său, piatra laterală, datorită unei ieșituri pe care o are la partea superioară, se îmbucă într-o scobitură a pietrei așezate pe coloană. În felul acesta, greutatea se împarte mai bine pe întreaga arhitravă și nu numai pe mijlocul acesteia. Pe fiecare coloană se află așezată o piatră, iar între o coloană și alta trei pietre ceva mai mari; toate aceste pietre se îmbină între ele.

8 Astragalul este un ornament în formă de brîu rotund, care înconjură coloana la bază și sub capitel.

9 Arhitect și inginer roman (sec. I î.e.n.) autor al tratatului *De Architectura*.

10 Ornament al frizei dorice, avînd forma unor șanțuri cu secțiunea triunghiulară și repetîndu-se la intervale egale.

11 Listelul este o suprafață circulară netedă, ieșită în afară și nu prea lată, care înconjură coloana și nu este ornamentată. Folosește, de obicei, la separarea celorlalte elemente arhitectonice.

12 *Goccie* în limba italiană: e vorba de un ornamet de formă tronconică, așezat în partea de jos a fiecărui triglif.

13 Coloană ce are săpate în ea șanțuri cu o secțiune semicirculară.

14 E vorba de ruinele bazilicii Aemilia din Forul roman, numită astfel după un fragment de inscripție, pe care scria: *In Bovario*.

15 Teatru roman, început de Iulius Cezar și terminat de Octavian August, purtînd numele lui Marcellus, nepotul acestuia din urmă.

16 Este vorba de anumite construcții antice, aflate sub biserica San Nicola in Carcere și înfățișînd foste celule ale unui templu antic.

17 Se mai cheamă și templul Sibilei.

18 Poate fi vorba fie de bazilica lui Constantin, zisă și Templul Păcii (una din coloanele acestuia, de ordin corintic, se află în fața bisericii florentine Santa Maria Maggiore), fie de așa-numitul *Templum Sacrae Urbis*, care se înalță în Forul Păcii, construit de Vespasian.

19 Nume dat mai multor plante decorative ale căror frunze crestate au stat la baza unor ornamente cu profil asemănător.

20 Între altele se referă, probabil, și la așa-numitul Palazzo dei Conservatori din Roma: fiind așezat pieziș, Michelangelo a avut ideea să îndrepte în așa fel terenul din preajma acestuia, încît să corespundă cu linia fațadei.

21 Gotice.

22 Idem. Antipatia lui Vasari față de stilul gotic era împărtășită de toți ceilalți artiști ai Renașterii, care vedeau în el o cumplită încălcare a canoanelor artei clasice.

23 Eroarea lui Vasari este evidentă: goții s-au stabilit în Italia în secolul al VI-lea, iar arta, pe care Vasari, cel dintîi, o numește gotică, apare abia în secolul al XII-lea, în Franța, și nu în Germania, cum crede el. Cu toate acestea, denumirea de artă gotică a rămas.

AVC 2012

IV. DESPRE CHIPUL ÎN CARE SE FAC BOLŢILE DIN MORTAR, CARE URMEAZĂ SĂ FIE SCULPTATE; CÎND SE SCOATE CINTRUL[1] ŞI CUM SE FACE PASTA DE STUC

Cînd zidurile au ajuns la punctul la care urmează să înceapă ridicarea bolţilor din cărămidă, din tuf sau din piatră buretoasă, e nevoie ca deasupra scheletului de grinzi să ridicăm un cintru din scînduri aşezate în cerc şi îmbinate după forma bolţii, sau în ogivă; oricum l-am face, cintrul bolţii trebuie întărit cu grinzi din cele mai bune, pentru ca greutatea materialului de deasupra să nu-l frîngă; apoi, trebuie cît mai bine astupată cu pămînt orice gaură s-ar afla în mijloc, la colţuri sau în orice alt loc, pentru ca amestecul să nu curgă pe jos atunci cînd se toarnă. O dată înălţat cintrul, deasupra învelişului de scînduri sînt aşezate tipare de lemn lucrate de-a-ndoaselea, adică avînd relieful acolo unde urmează să fie o scobitură; la fel se întîmplă cu cornişele şi cu celelalte părţi ale construcţiei, pe care voim să le facem şi care trebuie să fie lucrate tot de-a-ndoaselea, pentru ca atunci cînd se toarnă materialul să putem căpăta un relief acolo unde e o scobitură, şi o scobitură acolo unde se află un relief; tot de-a-ndoaselea trebuie cioplite şi părţile care alcătuiesc cornişele. Oricum am vrea să facem bolta — netedă sau sculptată — avem nevoie şi într-un caz şi în altul de forme de lemn cu care să întipărim în pămînt lucrurile scobite în adîncime, tăind apoi din pămînt plăci pătrate, acoperite cu asemenea sculpturi şi îmbinîndu-le, prin aşezarea lor, una lîngă alta, deasupra scîndurilor, pentru a scoate în relief ornamentele sau frizele pe care voim a le face chiar deasupra cintrului. Sfîrşind de acoperit întreaga boltă cu aceste ornamente scobite în pămînt şi îmbinate unele cu altele, se ia apoi var şi praf de lavă sau nisip cernut mărunt, amestecate cu apă şi puţină grăsime, iar lichidul pe care l-am căpătat îl turnăm peste scînduri, pînă se umplu toate tiparele, formîndu-se un fel de crustă. După aceasta, începe zidirea bolţii din cărămizi, înălţîndu-se ici, coborîndu-se dincolo, după cum e şi arcul bolţii, continuîndu-se fără răgaz pînă cînd se încheie bolta. Sfîrşind această lucrare, trebuie să aştepţăm să se întărească şi să piardă apa, pînă cînd bolta ajunge să fie trainică şi bine uscată. Apoi, după ce se

AVC 2012

scot grinzile şi cintrul, pămîntul se îndepărtează cu uşurinţă iar întreaga lucrare rămîne sculptată şi lucrată ca şi cînd ar fi fost făcută în stuc; părţile care n-au ieşit bine sînt reparate cu stuc pînă la desăvîrşire. Aşa au fost duse la bun sfîrşit, în clădirile antice, toate acele părţi peste care s-a lucrat mai tîrziu în stuc. Acelaşi lucru l-au făcut şi artiştii din zilele noastre care au înălţat bolţile de la Sfîntul Petru, precum şi mulţi alţi maeştri din întreaga Italie.

Voim să arătăm acum cum se face pasta de stuc: într-o piuă de piatră se pisează cu un pisălog sfărîmături de marmură; var nu se ia decît din cel alb, făcut din sfărîmături de marmură sau de travertin, iar în loc de nisip se ia marmură pisată, care se cerne mărunt şi se amestecă apoi cu varul, punîndu-se două treimi var şi o treime marmură pisată; stucul se face mai gros sau mai subţire, după cum dorim a lucra, mai grosolan sau mai fin. Şi acum gata cu cele spuse în legătură cu stucurile, căci restul îl vom arăta mai tîrziu, o dată cu lucrările de sculptură, cînd vom vorbi despre execuţia lor. Înainte însă de a trece la aceasta, vom vorbi pe scurt despre fîntînile care se fac lîngă ziduri şi despre feluritele lor ornamente.

[1] De la cuvîntul italienesc *cintro* — cofrajul pe care se zideşte sau se toarnă o boltă.

V. CUM SE FAC FÎNTÎNILE RUSTICE DIN CARBONAT DE CALCIU ŞI STALACTITE ŞI CUM SE PRIND ÎN STUC SCOICILE ŞI STALACTITELE

Fîntînile pe care cei antici le-au făcut în palatele şi în grădinile lor — ca şi în alte locuri — au fost de felurite soiuri: unele izolate, cu cupe sau alt fel de vase; altele

AVC 2012
lipite de ziduri, cu firide, măşti sau figuri şi ornamente legate de lumea mărilor; unele, mai simple şi netede, pentru băi, şi — în sfîrşit — altele, asemenea izvoarelor naturale, care ţîşnesc în chip firesc prin păduri; şi tot aşa, de mai multe feluri sînt şi cele pe care le-au făcut şi le fac încă şi astăzi meşterii din vremurile noastre; aceştia, schimbîndu-le necontenit, au adăugat la invenţiile celor vechi compoziţii în stil toscan, acoperindu-le cu stalactite împietrite — care atîrnă ca nişte rădăcini îngroşate de vreme — dintre-acelea care se formează acolo unde sînt ape calcaroase şi grele. Mai frumoase însă şi mai ciudate decît toate celelalte s-au găsit însă în Toscana, dincolo de muntele Morello, la opt mile depărtare de Florenţa. Din ele a cerut ducele Cosimo să i se facă ornamentele rustice ale fîntînilor din grădina de la Olmo a Castello [1], lucrate de sculptorul Tribolo. Ridicate din locul unde le-a dat naştere firea, aceste stalactite sînt prinse, în lucrarea pe care vrea cineva s-o facă, cu ajutoru unor bare de fier, de aramă plumbuită sau în alt chip, îmbinîndu-se cu pietrele astfel încît să pară agăţate de ele, zidindu-se apoi totul în stil toscan, în aşa fel ca fîntîna să poată fi văzută din orice parte. Ţevi de plumb ascunse printre pietre lasă să ţîşnească — prin găuri anume făcute — şuvoaie de apă, atunci cînd se învîrte o cheie care se află la capătul ţevii; aşa se fac conductele de apă şi havuzele prin care apa cade peste stalactite ca o ploaie, fiind o încîntare pentru auz şi o mare desfătare pentru văz. Se mai fac de asemenea şi nişte peşteri, alcătuite încă şi mai rustic, imitîndu-se izvoarele naturale, precum vom arăta mai jos.

Se iau în acest scop pietre buretoase şi, îmbinîndu-le laolaltă, se seamănă peste ele iarbă, care creşte într-o ordine ce pare sălbatică şi întîmplătoare, dîndu-le astfel o înfăţişare firească şi mai mult decît adevărată. Alţii fac fîntînile din stuc, mai puţin încărcate şi mai frumoase, amestecînd amîndouă stilurile; în timp ce stucul este încă proaspăt, fixează în el, pe frize sau izolat, tot felul de scoici, melci de mare şi broaşte ţestoase — mari sau mici — cînd drepte, cînd răsturnate. Şi din toate acestea fac vase şi ghirlande, în care scoicile închipuiesc frunzele, iar melcii fructele; se mai pun, de asemenea, şi carapace de broască ţestoasă de apă, aşa cum se vede la vila pe
 care papa Clement al VII-lea, cînd era doar cardinal,

AVC 2012

şi-a construit-o la poalele muntelui Mario, sub îndrumarea lui Giovanni da Udine [2].

Se face, de asemenea, şi un mozaic felurit colorat, luînd bucăţele desprinse din cărămizile arse prea mult în cuptor, precum şi bucăţele de sticlă scursă atunci cînd cuptorul se încinge prea tare; aceste bucăţele sînt împlîntate deci în stuc, aşezîndu-se printre ele corali şi alte vieţuitoare marine, pline de frumuseţe şi graţie. La fel se fac animale şi figuri, care, acoperite cu bucăţi de smalţ aşezate la întîmplare, şi împreună cu nişele de care am vorbit, izbesc ochiul prin ciudăţenia lor. Mai este folosit astăzi încă un anume fel de ornamente pentru fîntîni, tot rustic, şi care se lucrează după cum vom arăta mai jos. După ce am făcut osatura figurilor sau a lucrurilor care sînt de executat şi am acoperit-o cu mortar sau cu stuc, aşezăm în partea dinafară, ca într-un mozaic, bucăţi de marmură albă ori de altă culoare — după scopul pe care-l urmărim — sau chiar pietricele de rîu, felurit colorate, care, cînd sînt lucrate cu îngrijire, au viaţă îndelungată. Stucul cu care se zidesc şi se lucrează aceste fîntîni este tot cel despre care am vorbit mai înainte şi în el, după ce s-a întărit, rămîn înzidite toate pietricelele sau bucăţelele de marmură. La aceste fîntîni, tot din pietre de rîu rotunde şi înzidite se fac şi pardoseli, aşezînd pietrele în linie dreaptă sau şerpuită, pentru scurgerea apei, căpătînd astfel o înfăţişare deosebit de frumoasă. Alţii fac aceste pardoseli încă şi mai graţioase, din plăci de pămînt de felurite forme, arse în foc pînă ajung ca de sticlă şi avînd pictate pe ele, în tot felul de culori, frunze şi felurite alte ornamente; aceste pardoseli sînt însă mai potrivite pentru sere şi băi decît pentru fîntîni.

[1] E vorba de vila de la Castello, unde Tribolo (aşa cum s-a mai spus) a executat minunate decoraţii şi elegante fîntîni. Alături se afla vila de la Petraia, aparţinînd tot familiei de'Medici.

[2] E vorba de vila, numită Medici sau Madama, a ducesei Margherita, fiica lui Carol Quintul, căsătorită întîi cu ducele Alessandro de'Medici iar după moartea acestuia cu Ottavio Farnese, nepotul papii Paul al III-lea.

AVC 2012

VI. CUM SE FAC PARDOSELILE DIN MOZAIC

Toate lucrurile care s-au putut descoperi — în toate ramurile artei — le-au descoperit şi cei vechi, deşi cu trudă — sau măcar au căutat să le descopere; vorbesc de lucrurile care pot înfăţişa în faţa ochilor oamenilor frumuseţe şi variaţie.

Printre alte lucruri frumoase, cei vechi au găsit, aşadar, pardoselile făcute din felurite pietre, cu amestecuri de porfir, serpentine şi garnituri rotunde, pătrate sau de alte forme, din care au socotit că ar putea alcătui frize, frunze, figuri, precum şi alte ornamente. De aceea, ca să poată executa mai frumos o asemenea lucrare, spărgeau marmura, pentru ca bucăţile — fiind mai mici — să poată fi aşezate mai uşor în cerc, drepte sau piezişe, după cum le venea lor mai bine, iar această îmbinare de bucăţi de marmură au numit-o mozaic şi au folosit-o la pardoselile a numeroase clădiri de ale lor, precum se poate încă vedea la Termele lui Caracalla sau în alte locuri unde mozaicul este lucrat din pătrăţele de marmură, înfăţişînd frunze, măşti şi alte născociri, fondul fiind compus din pătrate de marmură albă, amestecate cu pătrăţele de marmură neagră. Toate acestea se lucrau astfel: se aşeza mai întîi un strat de stuc proaspăt, făcut din var şi din marmură şi atît de gros cît să poată ţine în el bucăţile de marmură care — după ce se prindeau bine — trebuiau şlefuite; uscîndu-se, toată lucrarea era deosebit de trainică şi căpăta un luciu minunat, căruia nu-i dăuna nici apa şi nici mersul peste el. Ajungîndu-se ca aceste pardoseli să fie foarte preţuite, minţile celor vechi au început să tindă spre ceva şi mai înalt, uşor fiind întotdeauna ca unei anumite descoperiri să i se adauge o oarecare frumuseţe. Au făcut atunci mozaicuri din bucăţi de marmură mai fină şi au lucrat cu ele pardoselile băilor obişnuite şi ale băilor de abur; cu o şi mai mare îndemînare şi mai mult meşteşug au lucrat mai tîrziu, înfăţişînd toate soiurile de peşti şi imitînd pictura cu bucăţile de marmură în toate culorile şi de toate felurile şi amestecînd printre ele şi mici bucăţi de mozaic făcut din sidef, a cărui suprafaţă este lucioasă. Culorile erau atît de vii, încît apa care le acoperea, dacă era limpede, le dădea, parcă, şi mai multă

AVC 2012

viaţă, aşa cum se vede, de pildă, în casa fraţilor Egidio şi Fabio Sasso [1] in Parione din Roma. Părîndu-li-se că acest fel de pictură ar înfrunta mai bine apele, vînturile şi soarele din pricina tăriei ei şi socotind că o asemenea operă arată mult mai bine de departe decît de aproape, căci astfel nu se bagă de seamă bucăţelele din care — de aproape — se vede că este făcut mozaicul, cei vechi l-au folosit pentru împodobirea bolţilor şi a pereţilor, acolo unde aceste lucrări nu puteau fi văzute decît din depărtare. Dar pentru a le da strălucire şi a le feri de ape şi de umezeală, s-au gîndit să facă mozaicurile din sticlă [2] şi chiar aşa le-au şi executat; lucrările acestea, ieşind cît se poate de frumoase la privit, au împodobit cu ele templele şi alte clădiri, aşa cum vedem încă şi astăzi, în Roma, templul lui Bachus şi altele. Luînd naştere din mozaicurile de marmură, lucrările acestea se şi numesc mozaicuri de sticlă; de la ele s-a trecut apoi la mozaicul din coji de ouă [3], iar de la acesta la mozaicurile în care figurile şi scenele sînt lucrate în clarobscur, tot din bucăţi îmbinate, părînd a fi însă pictate, aşa cum vom arăta la locul cuvenit, acolo unde vom vorbi despre pictură.

[1] Doi celebri colecţionari de artă din Roma, contemporani cu Vasari. Mozaicurile de care vorbeşte acesta s-au pierdut.
[2] Folosite în vechea artă creştină şi mai ales în cea bizantină. Le-au folosit şi romanii, după Octavian August. Piese deosebit de frumoase pot fi încă văzute la Roma, la Ravenna şi în Sicilia.
[3] Nu s-au putut descoperi nicăieri asemenea mozaicuri. Unii cercetători socot că era vorba de o imitaţie de mozaic, căpătată prin pictarea pe coji de ouă.

VII. CUM SE POATE CUNOAŞTE O CLĂDIRE BINE PROPORŢIONATĂ ŞI CARE ANUME PĂRŢI I SE POTRIVESC

Fiindcă, vorbind despre amănunte, m-aş îndepărta prea mult de planul meu, voi lăsa aceste mărunte consideraţii pe seama scriitorilor de arhitectură şi voi spune numai,

AVC 2012

în general, cum se cunosc clădirile bine făcute şi ce anume se potriveşte formei lor, pentru ca ele să fie în aceeaşi vreme şi folositoare şi frumoase. Voind să vadă dacă o clădire a fost gîndită de un arhitect destoinic, de cîtă măiestrie a dat dovadă acesta şi dacă s-a priceput să se supună şi terenului dar şi voinţei celui pentru care a construit-o, cel care se află în faţa acestei clădiri trebuie să ţină seama de toate lucrurile care urmează. În primul rînd: dacă cel care a ridicat-o din temelie şi-a dat sau nu seama cît de nimerit era terenul pentru a putea primi o asemenea lucrare, de calitatea şi de mărimea proiectată, atît în ce priveşte împărţirea încăperilor cît şi ornamentaţia zidurilor, potrivită cu o atare clădire, îngustă sau largă, înaltă sau scundă; dacă împărţirea a fost făcută cu pricepere şi potrivită măsură, dîndu-i-se un anume fel şi o anume cantitate de coloane, ferestre şi uşi, asigurîndu-se corespondenţa dintre pereţii dinafară şi cei dinăuntru în ce priveşte înălţimea şi grosimea zidurilor precum şi tot ce se cere în acest scop, de la caz la caz. Încăperile trebuie să fie bine împărţite înăuntrul clădirii, avînd, după nevoie, uşi, ferestre, cămine, scări secrete, anticamere, closete, cancelarii, fără a lăsa să se vadă nici o greşeală — cum ar fi aceea a unei săli uriaşe, a unui portic neînsemnat sau a odăilor prea mici; fiind părţi ale clădirii, toate acestea trebuie să fie, ca şi în cazul unui corp omenesc, la fel de bine gîndite şi împărţite, ţinîndu-se seama de calitatea şi de felurimea clădirilor; aşa de pildă, templele pot fi rotunde, cu opt feţe, cu şase feţe, pătrate sau în cruce, iar ordinele sînt şi ele felurite, după gustul şi rangul celui pentru care se face construcţia. Iată de ce, cînd sînt desenate de o mînă iscusită, într-o manieră frumoasă, clădirile arată destoinicia artistului şi ideea autorului lor. Pentru a ne face mai bine înţeleşi, să ne închipuim un palat, pe care îl vom descrie în rîndurile de mai jos; el ne va lămuri cu privire la alte clădiri, aşa încît să ne putem da seama, de cum o vedem, dacă o clădire e bine sau nu construită.

Cel care — pentru început — se va uita la faţada acestui palat, o va vedea înălţîndu-se deasupra pămîntului, fie printr-un şir de scări, fie cu ajutorul unor mici parapete, ceea ce o face să răsară plină de măreţie din pămînt, lucru de mare folos bucătăriilor şi pivniţelor de sub pămînt, care primesc astfel mai multă lumină şi sînt

și mai înalte, ferind totodată clădirea de cutremure și alte nenorociri întîmplătoare. În afară de aceasta, orice clădire trebuie să înfățișeze trupul omului, atît în întregul său, cît și în părțile care-l alcătuiesc; de asemenea avînd de înfruntat vînturile, apele și celelalte stihii ale firii, ea trebuie să fie înzestrată cu canale, răspunzînd toate într-unul central, care să ducă departe toate murdăriile și mirosurile urîte ce i-ar putea dăuna. În ceea ce privește înfățișarea, se cuvine ca fațada să aibă și demnitate și măreție, fiind împărțită ca și chipul omenesc. Ușa, jos și în mijloc, așa după cum omul are în față gura prin care trec, în trup tot felul de alimente; în loc de ochi, ferestrele, una într-o parte iar alta în cealaltă — și tot așa mereu — pentru ca totul să se facă la fel de fiecare parte, și în ce privește coloanele, pilaștrii, firidele ferestrele zăbrelite, ca și orice alt fel de ornament potrivit măsurilor și ordinelor despre care am vorbit mai sus, adică doric, ionic, corintic sau toscan. Cornișa, care sprijină acoperișul să fie proporționată cu fațada adică potrivit cu mărimea acesteia și în așa fel ca ploaia să nu ude fațada și nici pe cei care stau afară lîngă zid; ieșitura acestei cornișe să fie în proporție cu înălțimea și lărgimea fațadei. Să intrăm acum înăuntru; încăperea de la intrare trebuie să aibă măreție și să semene întru totul cu așezarea gurii prin care trec toate; să fie grațioasă și încăpătoare, pentru ca grupurile de călăreți și mulțimea de oameni ce vin pe jos, așa cum se întîmplă adeseori, să nu-și dăuneze lor înșiși intrînd, în zilele de sărbătoare sau cu prilejul altor petreceri. Curtea lăuntrică închipuind trupul, va fi sau cu desăvîrșire pătrată, sau dreptunghiulară, cum este și trupul în întregul său; să aibă uși de jur împrejur și un număr egal de încăperi, frumos ornamentate pe dinăuntru. Scările pentru public trebuie să poată fi urcate cu ușurință, să fie cît mai largi, iar înalte, atît cît vor îngădui proporțiile locului. Ele mai trebuie să fie împodobite și din belșug luminate și cel puțin la fiecare cat să se afle ferestre sau alte izvoare de lumină; în sfîrșit, scările trebuie să fie mărețe în toate amănuntele lor deoarece mulți văd numai scările, nu și restul clădirii. Se poate spune, despre ele, că sînt brațele și picioarele trupului, căci așa cum brațele stau de o parte și de alta a trupului, tot astfel stau și ele pe laturile clădirii. Nu voi uita să spun că înălțimea treptelor

AVC 2012
trebuie să fie de cel puţin o cincime de cot, iar lărgimea fiecăreia dintre ele de două treimi (precum s-a mai spus), cînd e vorba de scările clădirilor publice, şi în proporţie cu restul construcţiei, cînd e vorba de alte clădiri; de altfel, cînd treptele sînt prea abrupte nu pot fi urcate nici de copii, nici de bătrîni şi rup picioarele. Scara este partea cea mai greu de potrivit într-o clădire şi, fiind cea mai umblată şi mai îndeobşte cercetată, ni se întîmplă adeseori ca, pentru salvarea încăperilor, să-i dăunăm ei. Este nevoie ca sălile şi odăile de jos să alcătuiască pe timp de vară un apartament comun sau, dacă nu, încăperi pentru mai multe persoane; deasupra se vor afla saloane, săli şi apartamente alcătuite din odăi, care să dea întotdeauna în cea mai mare dintre ele; tot astfel vor fi aşezate bucătăriile şi celelalte încăperi, căci dacă nu s-ar păstra această ordine, iar împărţirea ar fi făcută la voia întîmplării, cu unele încăperi înalte şi altele scunde sau cu unele mari şi altele mici, toate acestea ar aminti de nişte oameni şchiopi, cocoşaţi, saşii şi schilozi, iar asemenea opere aduc doar critici aspre şi nici o laudă. Ornamentele pereţilor, atît ale celor dinafară cît şi ale celor dinăuntru, trebuie să fie potrivite cu ordinele cărora le aparţin coloanele, iar trunchiurile acestora să nu fie lungi şi subţiri sau scurte şi groase, ci să fie potrivite şi ornamentate după ordinele de care ţin; nu se cuvine ca unei coloane subţiri să i se facă un capitel sau o bază prea mare, ci — dimpotrivă — cum e trupul aşa să fie şi membrele, iar acestea să aibă graţie, să fie lucrate într-o manieră frumoasă şi bine desenate. Aceste lucruri se văd mai uşor de un ochi format, care, dacă are pricepere, va şti să găsească adevăratul compas şi cele mai potrivite măsuri, lăudînd lucrurile frumoase şi criticîndu-le pe cele urîte. Dar, acum ajunge cît am vorbit despre arhitectură, în general, căci nu se cuvine, aici, să vorbim mai mult.

AVC 2012

DESPRE SCULPTURĂ

I. CE ESTE SCULPTURA; CUM SE FAC SCULPTURILE FRUMOASE ŞI CUM TREBUIE SĂ ARATE ELE PENTRU A PUTEA FI SOCOTITE DESĂVÎRŞITE

Sculptura este o artă care, îndepărtînd din materialul lucrat ceea ce nu este trebuincios, îi dă întocmai acea formă de trup pe care artistul o are în capul său. Trebuie ţinut seama însă că toate statuile, de orice fel ar fi ele — sculptate în marmură sau turnate în bronz, lucrate în stuc ori cioplite în lemn — urmînd să fie făcute în relief plin şi să poată fi văzute din orice parte, de jur împrejur adică, trebuie, dacă se urmăreşte a fi socotite drept desăvîrşite, să răspundă mai multor cerinţe. Cea dintîi cerinţă este ca, încă de la prima vedere, o asemenea statuie să înfăţişeze sau să aibă asemănare cu ceea ce are ea de înfăţişat, arătîndu-se mîndră sau umilă, ciudată, veselă sau mîhnită, potrivit ideii reprezentate; membrele ei trebuie să corespundă unele altora, adică să nu aibă picioarele lungi, capul mare, iar mîinile scurte şi pocite, ci, dimpotrivă, să fie bine măsurată şi la fel de bine proporţionată în toate, din cap pînă-n picioare. Tot astfel, dacă chipul este al unui bătrîn, atunci şi braţele, trupul şi mîinile vor fi tot ale unui bătrîn, cu toate oasele, muşchii, nervii şi vinele puse la locul lor. Iar dacă chipul va fi al unui tînăr, statuia va trebui să aibă membrele rotunde, să aibă gingăşie şi blîndeţe în înfăţişare şi să fie bine proporţionată întru totul. Dacă nu va urma să rămînă goală, veşmintele pe care le va avea pe trup vor trebui să nu fie atît de uzate

AVC 2012
încît să dea statuiei un aer de uscăciune, şi nici atît de grosolane încît să pară de piatră; ele vor trebui — dimpotrivă — să cadă astfel încît să acopere cu faldurile lor nudul de dedesubt, pe care, aici să-l arate cu artă şi graţie, aici să-l ascundă, dar fără nici o stîngăcie care să-i dăuneze statuiei. Părul şi barba se vor lucra cu o anume moliciune, libere şi inelate, lăsînd să se vadă că au fost lucrate fir cu fir, dîndu-li-se toată gingăşia şi graţia de care e dalta în stare, chiar dacă, prin părţile noastre, sculptorii nu pot imita prea bine natura şi fac părul ţeapăn şi inelat mai curînd din pricina manierei în care-l lucrează decît fiindcă ar imita cumva natura. Şi cu toate că statuile vor fi îmbrăcate, picioarele şi mîinile vor trebui astfel lucrate încît, ca frumuseţe şi desăvîrşire, să poată sta alături de celelalte părţi ale trupului.

Cum însă statuia este lucrată în plin relief, este nevoie ca — din faţă, din profil sau din spate — să fie de proporţii egale, arătîndu-se la fel de frumos lucrată în întregul ei, oricum am întoarce-o sau ori de unde am privi-o. Atitudinea, desenul, îmbinarea feluritelor părţi, graţia şi iscusinţa în execuţie trebuie, de asemenea, să aibă o strînsă legătură între ele şi, toate împreună, să vădească talentul şi valoarea artistului. Figurile, atît cele sculptate cît şi cele pictate, se cuvine a fi lucrate mai mult cu mintea decît cu mîna, căci sînt menite să stea la o anumită înălţime şi să fie privite de la o mare depărtare, de unde nu se poate vedea nici iscusinţa ultimelor lovituri de daltă sau trăsături de penel, ci frumoasa formă a braţelor sau a picioarelor şi sănătoasa judecată cu care au fost cutate veşmintele, astfel încît să nu aibă prea multe falduri, căci numai în simplitatea puţinului se arată ascuţimea geniului. Tocmai de aceea, statuile de marmură sau de bronz care urmează a fi aşezate la o oarecare înlţime trebuie să fie modelate frumos, căci marmura fiind albă, iar bronzul bătînd în negru, aceste statui capătă umbre şi astfel, văzută de departe, lucrarea să pară terminată, în vreme ce de aproape să se vadă că n-a fost decît schiţată. O mare grijă au arătat în această privinţă cei vechi, aşa cum dovedesc statuile şi semireliefurile lor, pe care le putem vedea pe arcurile şi pe coloanele din Roma şi care mai vădesc încă şi nespusa iscusinţă a acelor artişti; printre cei din vremurile

noastre se vede că de acest lucru s-a îngrijit mult, în operele sale, Donatello. În afară de aceasta, mai trebuie ştiut că atunci cînd sînt aşezate la înălţime, iar jos nu avem loc prea mult ca să ne putem îndepărta spre a le cerceta de la distanţă şi sîntem nevoiţi să stăm aproape dedesubtul lor, statuile acestea trebuie făcute cu un cap sau două mai înalte. Se face astfel pentru că — atunci cînd stăm dedesubt şi privim în sus — ochiul nostru micşorează înălţimea statuilor aşezate deasupra noastră, iar sporul care se adaugă se pierde din pricina lipsei de siguranţă a ochiului, aşa că statuile — privindu-le — se văd de înălţimea cuvenită şi nu pitice, căpătîndu-şi deci adevăratele proporţii, de o graţie desăvîrşită. Cînd nu ne place să facem astfel, vom putea păstra zveltețea şi graţia membrelor statuiei, ceea ce revine cam la acelaşi lucru. Mulţi artişti obişnuiesc să facă statuia înaltă de nouă capete; împărţirea se face în opt capete, afară de gît, de grumaz şi de înălţimea labei piciorului, care — luate împreună — completează cele nouă capete. Din acestea, două capete sînt picioarele pînă la genunchi; alte două sînt de la genunchi pînă la părţile genitale; trei sînt torsul pînă la scobitura grumazului; un cap avem de la bărbie pînă la înălţimea frunţii, iar ultimul ni-l dă grumazul şi partea care ţine de la gleznă şi pînă la talpa piciorului; în totul sînt deci nouă capete. Braţele sînt legate de umeri şi de la această legătură pînă la scobitura grumazului avem cîte un cap de fiecare parte; cît despre braţe, au şi ele, pînă la legătura cu palma, trei capete; deschizînd braţele şi întinzîndu-le, omul capătă o deschidere egală cu înălţimea sa. Nu poate fi însă folosită nici o măsură mai bună decît judecata ochiului, şi chiar dacă un lucru va fi bine măsurat, iar ochiul nemulţumit, să nu ne sfiim a socoti că tot măsura a fost de vină. De aceea vom şi spune că — deşi măsura este un bun îndreptar în hotărîrea mărimii statuilor, în aşa fel încît înălţimea şi lărgimea lor, potrivit canoanelor artistice, să-i dea operei proporţie şi graţie — ochiului îi revine totuşi sarcina ca, bizuindu-se pe judecată, să îndepărteze sau să adauge, după cum îi va cere lipsa de frumuseţe în care se află lucrarea, astfel încît să-i asigure acesteia proporţia cuvenită, graţia, desenul şi desăvîrşirea, spre a se bucura, în întregul ei, de laudele celor mai înzestrate minţi. Statuia sau

AVC 2012

figura care va răspunde tuturor acestor cerințe va fi desăvîrșită ca măiestrie, frumusețe, desen și grație. Vom spune că aceste sculpturi se numesc rotunde, căci li se pot vedea toate părțile terminate, așa cum se vede un om cînd se învîrte în jurul lui însuși.
Mi se pare însă că e timpul să trecem la lucruri mai de amănunt.

II. CUM SE FAC MODELELE DE CEARĂ ȘI DE PĂMÎNT, CUM SE ACOPERĂ ȘI CUM SÎNT APOI MĂRITE, LA SCARĂ, ÎN MARMURĂ; CUM SE CIOPLESC STATUILE DIN GROS, CUM LI SE DĂ FORMA, CUM SÎNT NETEZITE, ȘLEFUITE, LUSTRUITE ȘI ADUSE LA DESĂVÎRȘIRE

Cînd vor să lucreze o statuie de marmură, sculptorii obișnuiesc să facă mai întîi din pămînt, din ceară sau din stuc, ceea ce se cheamă un model, care nu-i altceva decît o statuie înaltă de o jumătate de cot — poate mai mult, poate mai puțin, după cum le vine bine — cu ajutorul căreia pot arăta atitudinea și proporțiile pe care urmează să le aibă statuia ce vor să o lucreze, ținînd seama și de lățimea și înălțimea blocului de piatră scos din carieră la cererea lor, pentru a face din el statuia. Deocamdată însă, pentru a arăta cum se lucrează în ceară, vom vorbi numai despre aceasta și nu despre cum se lucrează în pămînt. Pentru a deveni mai moale, ceara se amestecă cu puțin seu, terebentină și rășină neagră; dintre acestea, seul o face mai ușor de lucrat, terebentina să se țină, iar rășina îi dă atît culoarea neagră cît și o anumită trăinicie, după ce a fost lucrată, căci o face să se întărească. Cel care ar vrea să-i dea altă culoare, poate s-o facă foarte ușor, căci, amestecînd-o cu pămînt roșu, cinabru sau miniu, îi va da o culoare roș-gălbuie sau

asemănătoare, iar dacă o va amesteca cu verde de aramă o va face verde; şi aşa mai departe şi pentru celelalte culori. E bine însă să spunem că toate aceste vopsele trebuie să fie mai întîi pisate şi cernute şi abia după aceea amestecate cu ceara topită. Pentru lucrurile mici, pentru medalii, portrete şi micile basoreliefuri se foloseşte şi ceara albă. Aceasta se pregăteşte amestecîndo cu ceruză [1] pisată şi cernută, precum am spus mai sus. Nu voi uita să spun că artiştii din vremurile noastre au găsit mijlocul de a amesteca în ceară tot felul de culori şi astfel — la portretele după natură, în semirelief — fac părul, carnaţia, veşmintele şi toate celelalte amănunte întrun chip atît de apropiat de cel firesc, încît unor asemenea figuri nu le lipseşte, ca să spun aşa, decît răsuflarea şi graiul. Acum, să ne înapoiem însă de unde am plecat şi să arătăm mai departe cum se pregăteşte ceara: o dată făcut amestecul şi topit, îl lăsăm să se răcească şi îl tăiem apoi în bucăţi, care se înmoaie, ca o pastă, din pricina căldurii mîinilor; din bucăţile acestea modelăm un personaj, fie aşezat, fie în picioare, sau oricum dorim, punîndui înăuntru o armătură, care sail susţină, din lemn ori din sîrmă, după voinţa artistului; la fel de bine se poate lucra însă şi cu armătură şi fără; şi astfel, lucrînd cu mintea şi cu mîinile, împingem ceara în armătură cu nişte lopăţele de os, de fier sau de lemn; adăugăm apoi ceară, acoperind bine armătura, şi modelăm totul pînă cînd izbutim, cu ajutorul degetelor, să desăvîrşim modelul. Dacă vrem să facem modelele în pămînt, le lucrăm ca şi pe ce cele din ceară, dar fără nici o armătură de lemn sau de fier, căci pămîntul crapă şi se coşcoveşte; tot pentru ca să nu crape, modelul de pămînt trebuie ţinut acoperit cu o cîrpă udă, tot timpul cît îl lucrăm, pînă la terminare.

Sfîrşind de vorbit despre aceste mici modele — sau statui — din ceară sau din pămînt, să trecem la execuţia unui alt model, care va fi însă tot atît de mare ca şi statuia pe care vrem so facem din marmură; de data aceasta, fiindcă pămîntul, care se lucrează ud, se strînge şi se usucă, este nevoie ca, în timp ceil lucrăm, săil împrospătăm mereu, încetul cu încetul, iar la sfîrşit să amestecăm în el făină prăjită, careil păstrează moale şiil împiedică să se usuce; această măsură face ca modelul să nu se strîngă şi să rămînă exact cît statuia pe care o vom face

AVC 2012

din marmură. Pentru ca acest mare model de pămînt să se poată ţine, iar pămîntul să nu crape, trebuie să luăm cîlţi — sau fuior, cum li se mai spune — ori păr şi să le amestecăm cu pămîntul, care devine mai trainic, şi nici nu mai crapă. Pe dinăuntru întărim totul cu lemn, înfăşurat cu cîlţi sau cu fîn, şi legat cu sfoară; căpătăm astfel osatura modelului, căruia îi dăm atitudinea pe care trebuie s-o aibă, aşezat sau în picioare, după cum arată modelul cel mic; începînd apoi să-l acoperim cu pămînt, lucrăm modelul pînă la terminare, lăsîndu-l însă neîmbrăcat. Cînd l-am sfîrşit de lucrat, dacă trebuie să fie cumva înveşmîntat, luăm o bucată de pînză, subţire sau groasă — după cum vor să fie şi veşmintele — şi o udăm, iar după ce o mînjim cu pămînt — dar nu prea apos, ci mai curînd cu un mîl destul de tărişor — o înfăşurăm în jurul modelului, potrivind-o astfel încît să facă acele cute şi falduri pe care le dorim; după uscare, această pînză se întăreşte şi nu-şi mai pierde cutele niciodată. Aşa se fac modelele, fie de ceară, fie de pămînt.

Dacă voim să mărim un model, la scară, în marmură, e nevoie ca pe însuşi blocul din care urmează să scoatem statuia să construim un echer, din trei şipci, din care una va sta orizontal la baza statuii, o alta va sta vertical, sprijinindu-se pe cea de jos şi făcînd-o să stea dreaptă şi pe cea de sus; un alt echer — din lemn sau din alt material — va sta fixat pe model, şi cu ajutorul lui vom lua măsurile modelului ca, de pildă, cît sînt de îndepărtate de trup picioarele sau braţele şi, trecînd aceste măsuri de pe model pe marmură, vom afla întocmai mărimea statuiei; îndepărtăm apoi, cu dălţile, piatra netrebuincioasă, pînă cînd statuia, măsurată puţin cîte puţin, începe să iasă la iveală din blocul de piatră, aşa cum am scoate dintr-un vas cu apă o figură de ceară, căreia i s-ar vedea mai întîi capul, trupul şi genunchii, iar apoi trăgînd-o în sus, încetul cu încetul, s-ar vedea rotunjimea primei jumătăţi a trupului, iar apoi aceea a celeilalte părţi. Din această pricină, cei care se grăbesc să înceapă lucrul şi care pornesc, de la bun început, să scobească blocul, cioplindu-l cu dîrzenie şi din faţă şi din spate, mai tîrziu, dacă este cumva nevoie, nu mai au cum să dreagă ce-au stricat, căci de aici vin atît de multe greşeli care se văd în statuile lor; dorind să-şi vadă statuia ieşind din piatră, gata rotundă, dintr-o

AVC 2012

singură lovitură, artistul descoperă adesea o greşeală, pe care n-o mai poate îndepărta decît adăugînd alte bucăţi de piatră, care vin îmbinate, aşa cum am văzut că obişnuiesc numeroşi artişti din timpurile noastre; de asemenea cîrpeală sînt însă în stare numai cîrpacii şi nu oamenii înzestraţi sau maeştrii de seamă, căci e un lucru urît şi grosolan, vrednic numai de criticile cele mai aspre. Lucrînd la statuile de marmură, sculptorii obişnuiesc ca la început să-şi eboşeze figurile cu aşa-zisă *subbia*, care este un fel de daltă de-a lor specială, ascuţită şi groasă, cu care scobesc, cioplind din gros, piatra; încep apoi să dea forma statuiei, folosind alte dălţi, numite *calcagnuoli*, care sînt scurte şi au în mijloc o crestătură, pînă cînd ajung la o daltă lată — mai subţire decît cea dinainte — cu două crestături, care se cheamă *gradina* şi cu care modelează cu rîvnă întreaga statuie, făcînd să se vadă muşchii şi cutele veşmintelor şi lucrînd în aşa fel încît, datorită crestăturilor şi dinţilor acestei dălţi, piatra capătă o graţie uimitoare. După aceasta, dîrele care au rămas sînt îndepărtate cu un fier şlefuit, iar pentru ca statuia să fie desăvîrşită şi să capete frumuseţe, moliciune şi gingăşie, se folosesc, pentru îndepărtarea zgîrieturilor, nişte pile îndoite. Tot pentru aceasta mai sînt folosite şi alte pile, subţiri, precum şi raşpele drepte, cu care se pileşte pînă cînd totul rămîne neted; în cele din urmă, se şlefuieşte întreaga statuie cu piatră ponce, dîndu-i-se acea fermecătoare moliciune care poate fi văzută la unele sculpturi minunate.

Pentru şlefuit şi lustruit se folosesc, de asemenea, ghipsul de Tripoli precum şi paiele de grîu, cu care — făcîndu-le şomoiog — frecăm statuile pînă cînd, terminate şi lustruite, acestea se ivesc strălucitoare de frumuseţe în faţa ochilor noştri.

[1] Carbonat de plumb, folosit la pregătirea vopselelor de pictură.

AVC 2012

III. DESPRE BASO ŞI SEMIRELIEFURI; GREUTATEA DE A LE LUCRA; CUM POT FI ADUSE LA DESĂVÎRŞIRE

Acele sculpturi cărora artiştii le spun semireliefuri au fost născocite — pentru a împodobi cu ele zidurile netede — încă de cei vechi, care le-au folosit în teatre şi la arcurile de triumf, căci, făcînd numai statui, nu ar fi avut unde să le aşeze, fiind mai întîi nevoie de o încăpere ori de un loc deschis şi neted. Voind să înlăture aceste greutăţi, artiştii au născocit un fel de sculptură căreia i-au spus semirelief şi căreia tot astfel îi spunem şi noi; la fel ca şi o pictură, acesta înfăţişează mai întîi, în întregime, personajele principale, în semirelief sau chiar într-un relief mai înalt; personajele mai puţin însemnate sînt reprezentate pe jumătate ascunse de cele dintîi, iar cele de şi mai mică însemnătate sînt arătate ascunse pe jumătate de acestea din urmă, aşa cum se întîmplă şi cu oamenii vii, cînd sînt adunaţi şi înghesuiţi laolaltă. În acest semirelief, din pricina însuşirii ochiului de a micşora, ultimele personaje se fac mici, iar, dacă nu li se văd decît capetele, foarte mici; la fel sînt făcute şi clădirile şi peisajele care alcătuiesc fundalul. Nimeni nu a făcut aceste semireliefuri mai bine şi cu mai multă rîvnă şi nici personajele mai proporţionat micşorate sau îndepărtate unul de altul decît cei vechi, care — fiind nişte iscusiţi imitatori ai adevărului — nu au făcut niciodată în asemenea scene personaje aşezate într-un plan care să se îndepărteze sau să se micşoreze, ci le-au făcut, dimpotrivă, stînd cu picioarele pe cornişa de dedesubt; în schimb, unii dintre artiştii noştri, mai inimoşi decît se cuvine, au făcut ca, în semireliefurile lor, personajele din faţă să stea într-un plan care se îndepărtează şi pe care l-au lucrat în basorelief; pe acelaşi plan au înfăţişat însă şi personajele din mijloc, din care pricină acestea — stînd astfel — nu-şi sprijină picioarele cu acea siguranţă pe care ar trebui s-o aibă; de aceea şi vedem, deseori, vîrfurile picioarelor acestor personaje răsucite spre spate, din pricina micşorării,

AVC 2012

care este prea izbitoare. Asemenea abateri se pot vedea în nenumărate opere din timpurile noastre, ba chiar și la ușile de la San Giovanni [1], ca și la mai multe alte lucrări din acea vreme.

Așadar, semireliefurile care au această trăsătură sînt false, căci, dacă jumătate din figură iese din blocul de piatră, în spatele primelor personaje fiind nevoie a fi făcute altele, trebuie ținut seamă de legile perspectivei cu privire la depărtare și micșorare, așezînd picioarele în plan drept, aceasta venind oarecum mai în față decît picioarele, așa cum cer ochiul și legile picturii; se cuvine ca personajele să se micșoreze treptat, pe măsură ce se îndepărtează, și în mod proporțional, pînă cînd ajung la un relief aproape plat; din pricina acestei unități de care este nevoie aici, aceste opere se lucrează greu și ajung și mai greu la desăvîrșire, căci e vorba de reliefuri în care trebuie arătat cum se micșorează, în perspectivă, mîinile și capetele, iar pentru aceasta se cere ca desenul să fie cum nu se poate mai bun, lucru ce vădește adevărata valoare a artistului. Aceeași desăvîrșire — ca și modelelor făcute din pămînt sau din ceară — li se cere apoi și lucrărilor executate în bronz sau în marmură. Tocmai de aceea, toate operele în semirelief, care vor avea însușirile de care am vorbit, vor fi admirate și se vor bucura de laudele neprecupețite ale celor mai pricepuți artiști.

Al doilea fel de sculpturi, numite basoreliefuri, au un relief mult mai scund decît semireliefurile, și cel puțin jumătate din ele arată a fi ceea ce noi am spus că se cheamă semireliefuri; în basorelief pot fi lucrate cu iscusință planurile, clădirile, perspectivele, scările și peisajele, așa cum le vedem pe amvoanele de bronz ale bisericii San Lorenzo din Florența, ca și în toate basoreliefurile lui Donato, care — cu o uriașă rîvnă — a executat, în această manieră, lucrări cu adevărat dumnezeiești [2]. Sculpturile acestea, pe care ochiul le deslușește fără greutate nu au greșeli și nici barbarisme, căci nu ies atît de mult în afară încît să dea naștere la greșeli și la critici.

AVC 2012

Al treilea fel de sculpturi se cheamă reliefuri joase şi şterse şi nu reprezintă decît conturul figurii, scos în afară cît mai puţin cu putinţă. Sînt destul de greu de făcut căci e nevoie de un desen desăvîrşit şi de darul plăsmuirii, iar pentru a le da gingăşie — care nu iese decît din contururi — se risipeşte multă trudă; şi în aceste sculpturi tot Donato a lucrat mai frumos decît oricare altul, vădind şi artă şi desen şi darul plăsmuirii. Numeroase figuri, măşti şi alte subiecte antice au fost văzute pe vechile vase aretine [3], pe cameele antice [4], pe monezi şi pe matriţele pentru baterea medaliilor de bronz.

S-a ales relieful şters fiindcă altfel baterea acestora nu ar mai fi fost cu putinţă, deoarece avînd un relief prea înalt nu s-ar mai fi întipărit prin lovirea cu ciocanul; în schimb, cînd relieful e jos, umplerea golurilor matriţei nu cere cine ştie ce trudă.

Vedem astăzi numeroşi artişti — deşi în mult mai mare număr au fost cei vechi — care au dat, în această manieră, lucrări dumnezeieşti, aşa cum vom arăta pe larg în « Vieţile » lor. Oricum ar fi, cel care va desprinde, din semireliefuri, desăvîrşirea figurilor micşorate cu grijă şi rîvnă; din basoreliefuri, frumuseţea desenului, atît în perspective cît şi în celelalte născociri, iar din reliefurile şterse, curăţenia, graţia şi forma frumoasă a figurilor înfăţişate în ele, acela — zic — va face foarte bine să laude ceea ce e bun şi să critice ceea ce e rău, învăţîndu-i şi pe alţii să se priceapă la asemenea lucruri.

[1] Executate de Lorenzo Ghiberti, Vezi şi « Viaţa » acestuia.

[2] Drept pildă în această privinţă pot fi date neîntrecutele basoreliefuri înfăţişînd minunile Sfîntului Anton — lucrate pentru biserica Santo din Padova.

[3] Vasele aretine erau faimoase încă din antichitate pentru frumuseţea lor. Fiind foarte subţiri nu-s de loc grele, iar suprafaţa lor, de culoare roşie, aducînd cu roşul coralului, este foarte frumos lucrată, în relief şters.

[4] Piatră semipreţioasă, avînd sculptată pe ea, în basorelief, o figură sau un motiv decorativ. Se poartă ca podoabă.

AVC 2012

IV. CUM SE FAC MODELELE PENTRU STATUILE DE BRONZ — MARI ŞI MICI — ŞI FORMELE PENTRU TURNARE; CUM SÎNT ARMATE CU FIER ŞI CUM SE TOARNĂ METALUL; DESPRE CELE TREI FELURI DE BRONZ; CUM SE CIZELEAZĂ ŞI SE ŞLEFUIESC, DUPĂ TURNARE; CUM SE ADAUGĂ ŞI SE ÎMBINĂ ÎN ACELAŞI BRONZ PĂRŢILE CARE N-AU IEŞIT BINE DIN TURNARE

Cînd vor să toarne în bronz sau într-un metal oarecare statui de mari dimensiuni, artiştii de seamă obişnuiesc să facă mai întîi o statuie de pămînt de mărimea aceleia pe care doresc s-o toarne din metal, şi o modelează în lut, dîndu-i întreaga desăvîrşire pe care le-o îngăduie arta şi cunoştinţele lor. După ce au făcut această statuie, pe care ei o numesc model, şi i-au dat întreaga desăvîrşire a artei şi cunoştinţelor lor, încep — folosindu-se de ipsos — să dea formă diferitelor părţi ale modelului bucată cu bucată; şi fiecare asemenea bucată este astfel potrivită, încît toate bucăţile să se îmbine între ele, din care pricină şi sînt însemnate cu cifre, cu litere sau în alt chip. În felul acesta, modelul este turnat în ipsos bucată cu bucată, ungîndu-se cu ulei marginile unde trebuie să se facă îmbinarea; şi astfel, rînd pe rînd — capul, braţele, torsul, picioarele, pînă la ultimul amănunt — se alcătuieşte întreaga statuie în aşa fel încît toate părţile ei, chiar şi cele mai neînsemnate, se întipăresc în formă. O dată terminate, formele de ipsos sînt date de-o parte şi lăsate să se usuce; se ia apoi o vergea de fier, mai lungă decît statuia pe care dorim s-o facem şi pe care trebuie s-o turnăm, şi punem pe această vergea un miez de pămînt, pe care, frămîntîndu-l cît e moale, îl amestecăm cu balegă de cal şi cîlţi; miezul — care are întocmai forma modelului — se arde în foc, strat cu strat, pentru a se îndepărta umezeala pămîntului, după care e folosit la turnarea statuiei; turnîndu-se metalul, miezul — care e tare — face ca mijlocul statuiei să rămînă gol, căci altfel, din pricina prea mariei greutăţi, statuia nici n-ar mai putea fi urnită din loc; miezul, aşadar, este îngroşat pînă la măsura potrivită şi arzîndu-l, strat cu strat, precum am mai spus, pămîntul se usucă bine, pierzînd orice urmă de umezeală, aşa că, turnînd apoi bronzul peste el, nu sare în aer — cum s-a văzut de multe ori — stricînd întreaga lucrare şi pricinuind

AVC 2012

moartea maeştrilor. Aşezînd apoi miezul în mijloc, îmbinăm în jurul lui bucăţile de ghips în aşa fel, încît între miez şi ele să nu rămînă decît grosimea, mai mare sau mai mică, a metalului, după dorinţa celui care face statuia.

Adeseori miezul este întărit cu ajutorul unor cepuri de aramă care trec prin el, sau cu ajutorul unor bare de fier, care se pot pune sau scoate, pentru a-l întări şi înţepeni mai bine. O dată sfîrşit, miezul se coace încă o dată, la foc potolit, şi, după ce i s-a îndepărtat toată apa — dacă mai rămăsese cumva vreo picătură — este dat la o parte; înapoindu-ne apoi la formele de ipsos, se scot după ele tipare din ceară galbenă, topită şi amestecată cu puţină terebentină şi seu; topită deci la foc, această ceară este turnată încetul cu încetul înăuntrul formelor de ipsos, făcînd un strat de grosimea pe care vrea artistul s-o aibă şi metalul pe care îl va turna; cu aceste bucăţi de ceară, tăiate întocmai pe măsura formelor de ipsos, este îmbrăcat miezul făcut din pămînt, îmbinîndu-le şi fixîndu-le, una cîte una, cu nişte agrafe mici de aramă, pînă cînd se acoperă cu ele tot miezul. Se curăţă apoi tot prisosul de ceară rămas după turnare şi se lucrează ceara pînă cînd capătă acea frumuseţe şi desăvîrşire pe care e de dorit s-o aibă şi statuia turnată în metal. Înainte de a se merge mai departe, se înalţă miezul în picioare, se cercetează cu grijă dacă ceara nu are cumva vreo lipsă oarecare şi se repară orice stricăciune, adăugîndu-se ceară sau luîndu-se din ea, după nevoie. După aceasta, terminîndu-se cu lucrul la stratul de ceară, artistul pune această statuie — care s-a întărit — pe două rezemători de lemn, de piatră sau de fier, ca o friptură pe foc, în aşa fel ca să se poată ridica sau lăsa în jos; apoi, cu o pensulă înmuiată în cenuşă udă, anume pregătită în acest scop, el acoperă întreaga statuie în aşa fel, încît ceara să nu se mai vadă astupînd cu acest material orice scobitură sau gaură. După ce dă statuia cu cenuşă, pune la loc cepurile, care străbat ceara şi miezul, prin găurile făcute în statuie; acestea au menirea să sprijine miezul dinăuntru şi învelişul dinafară, bronzul urmînd să se toarne în golul dintre aceste două învelişuri. Cînd s-a făcut şi această armătură, artistul ia pămînt fin, balegă de cal şi cîlţi pe care le amestecă bine laolată, după cum am mai spus;

apoi acoperă totul, cu iscusință, cu un strat subțire din acest amestec, lăsîndu-l să se usuce și tot astfel, strat după strat, lăsîndu-se de fiecare dată să se usuce, pînă cînd stratul ajunge la grosimea de cel mult o jumătate de palmă. Cînd s-a terminat și această lucrare, vergelele de fier dinăuntru sînt legate cu cele ce țin prins învelișul pe dinafară, sprijinindu-se astfel unele pe altele. Miezul dinăuntru sprijină învelișul dinafară, iar învelișul din-afară sprijină miezul dinăuntru. Se obișnuiește ca între miez și înveliș să se facă unele mici canale, numite răsuflători, care lasă aerul să iasă în sus și se așază de pildă, între un genunchi și un braț care stă ridicat; aceste canale sînt cele care-i îngăduie metalului topit să ajungă acolo unde, poate din pricina vreunei piedici, n-ar putea să ajungă, din care pricină canalele se fac mai multe, ori mai puține, după cît e de grea turnarea. Cînd totul este gata, forma se bagă în foc, în așa fel ca acesta s-o acopere în întregime și este încălzită, încet, încet, pînă cînd se înfierbîntă; iar ceara, care se află în golul dinăuntru, topindu-se, iese toată pe acolo pe unde urmează să se toarne metalul, fără a mai rămîne înăuntru nici o singură picătură. Ca să-ți dai seama de aceasta, e nevoie ca bucățile de ceară să fie cîntărite, una cîte una, atunci cînd sînt așezate pe miezul statuii, iar apoi să fie cîntărită și ceara care s-a scos afară. Socotind pierderile, artistul poate să știe cîtă ceară a mai rămas între miez și înveliș și cîtă anume a ieșit. E bine de știut că măiestria artistului se arată tomai în scosul cerii, iar el trebuie să facă toate sforțările în acest scop; de aici se vede cît sînt de grele turnările, pentru ca statuile să iasă frumoase și curate, orice picătură de ceară rămasă înăuntru stricînd întreaga turnare, mai ales în locurile unde a rămas ceara. După terminarea tuturor acestor lucrări, artistul va așeza această formă alături de cuptorul în care se topește bronzul, așezîndo în așa fel încît bronzul să nu-i dăuneze prin nimic și pregătind canalele prin care metalul să pătrundă în ea, în partea de sus făcînd o anumită scobitură prin care să se scurgă bronzul care prisosește și pe care îl poate tăia apoi cu ferăstrăul. Își pregătește după aceasta cît metal dorește, socotind pentru fiecare livră de ceară, zece livre de metal, în aliajul metalului pentru statuie intrînd două treimi aramă și o treime cositor, potrivit obiceiului din Italia.

AVC 2012

Egiptenii, de la care s-a moştenit această artă, făceau bronzul dintr-un amestec alcătuit din două treimi cositor şi o treime aramă. În metalul numit *elletro*, care este mai fin decît altele, se pun două părţi de aramă şi o a treia argint. La clopote, pentru fiecare sută de părţi de aramă se pun douăzeci de părţi de cositor, pentru ca sunetul acestora să fie mai limpede şi mai uniform, iar la piesele de artilerie, pentru fiecare o sută de părţi de aramă se pun zece părţi de cositor. Ne rămîne acum să învăţăm ce putem face atunci cînd statuia iese din turnare cu un oarecare cusur — fie din pricină că bronzul a fost prea încins, fie pentru că a ieşit undeva prea subţire, fie pentru că avem lipsă o parte oarecare — şi trebuie să adăugăm o bucată. În aceste împrejurări, artistul înlă-tură întreaga parte stricată, tăind în statuie o gaură pătrată, după echer; ajustează apoi o bucată de metal în locul bucăţii lipsă, putînd-o depăşi însă pe aceasta din urmă atît cît vrea el; potrivind-o în gaura pătrată, o izbeşte cu ciocanul pînă cînd o face să se îmbine puternic, iar după aceasta, folosindu-se de pile şi de alte unelte, face să nu se mai cunoască îmbinarea, şlefuind totul în mod desăvîrşit.

Cînd vrea însă să toarne în metal figuri mici, artistul face mai întîi un model din ceară, pămînt sau alt mate-rial, pe care îl acoperă cu forma de ipsos, la fel ca şi la statuile mari, umplînd apoi tot golul din mijloc cu ceară. Trebuie însă ca acest gol să fi fost udat, căci ceara, pătrunzînd înăuntru, se strînge din pricina răcelii apei şi a formei. După aceasta, clătinînd şi scuturînd forma se scoate ceara din mijloc, forma rămîne goală pe dinăuntru; acest gol, artistul îl umple cu pămînt şi-i pune cepuri de fier. Pămîntul acesta, care trebuie să fie însă lăsat să se usuce bine, va sluji drept miez. Se face acum învelişul, ca şi la statuile mari, întărindu-l şi asigurînd canalele de aerisire. Se bagă apoi în foc şi se scoate ceara, aşa că, forma rămînînd curată, turnarea se poate face cu uşurinţă.

La fel sînt lucrate şi basoreliefurile şi semireliefurile, ca şi orice altă lucrare de metal. Cînd turnarea este gata, artistul — slujindu-se de unelte potrivite, adică de dăltiţe, dălţi cu vîrf rotund, dălţi, suporţi, scalpele şi pile — îndepărtează ceea ce nu-i de trebuinţă sau scobeşte înăuntru şi curăţă; cu alte unelte, care răzuie,

AVC 2012

netezeşte şi şlefuieşte totul cu rîvnă, iar, în cele din urmă, cu piatră ponce, dă luciu. Bronzul acesta ia singur, cu timpul, o culoare care bate în negru, pierzînd-o pe cea roşie, pe care o are cînd îl lucrezi. Folosind uleiul, unii îl fac negru; alţii îl fac verde, cu ajutorul oţetului, iar alţii îi dau culoarea neagră, întrebuinţînd un anumit lac, aşa că fiecare îl face cum vrea. Minunat este însă faptul că în vremea noastră, arta turnării statuilor sau figurilor mici a ajuns atît de desvîrşită încît numeroşi maeştri scot operele gata curăţite din turnare — nemaiavînd ce face cu uneltele — şi subţiri cît o lamă de cuţit. În afară de aceasta, unele pămînturi şi cenuşi folosite în acest scop au ajuns deosebit de fine, aşa că florile de virnanţ, sau orice altă plantă ori floare, pot fi turnate în aur ori argint, uşor şi atît de bine, încît ies la fel de frumoase ca şi cele naturale. Se vede deci că această artă a atins o culme pe care n-o avusese în vremea celor vechi.

V. DESPRE TIPARELE DE OŢEL CU AJUTORUL CĂRORA SE FAC MEDALIILE DE BRONZ SAU ALTE METALE; CUM SE LUCREAZĂ ACESTE MEDALII DIN METAL; DESPRE PIETRELE ORIENTALE ŞI DESPRE CAMEE

Voind să facă medalii de bronz, de argint sau de aur, aşa cum au făcut odinioară cei vechi, artistul trebuie să graveze mai întîi în relief, cu dălţi de fier, şi bucată cu bucată, tiparele făcute din oţel înmuiat în foc; aşa, de pildă, pe un singur tipar numai din oţel va fi gravat doar capul, în relief plat, iar apoi, pe alt tipar, celelalte părţi care se îmbină cu capul. Toate tiparele trebuitoare pentru o medalie — după ce au fost executate din oţel — sînt călite în foc, iar apoi, atît capul cît şi celelalte părţi se întipăresc cu lovituri de ciocan — fiecare la locul

AVC 2012
ei — pe o bucată de oțel decălit, care trebuie să slujească drept formă și matriță a medaliei. Cînd totul a fost întipărit, se curăță cu răbdare și se șlefuiește această formă scobită — care va sluji apoi drept matriță — pînă cînd atinge desăvîrșirea. Numeroși artiști au lucrat însă matrițele cu roata, așa cum sînt gravate în adîncime și cristalele, jaspurile, calcedoniile, agatele, ametistele, agatele portocalii, lapislazulele, crisolitele, cornalinele, cameele și celelalte pietre orientale: în acest fel, matrițele ies mult mai curate, ca, de altfel, și pietrele despre care am vorbit. În același chip se lucrează și reversul medaliei, iar cu matrița capului și cu aceea a reversului se fac medalii din ceară sau din plumb, după care se scot apoi forme, cu ajutorul unei pulberi mărunte de pămînt, anume pregătită în acest scop; după ce s-a scos din ele ceara sau plumbul, în aceste forme, bine strînse, se toarnă metalul din care vrei să faci medalia. După turnare, medaliile sînt vîrîte din nou în matrițele lor de oțel, și, cu ajutorul șuruburilor, al pîrghiilor sau prin lovituri de ciocan, sînt apăsate pînă cînd capătă întocmai acea față netedă și lucioasă pe care nu o căpătaseră prin turnare. Pentru monedele și medaliile de mai puțină însemnătate nu se mai folosesc însă șuruburile, apăsarea făcîndu-se prin lovituri de ciocan, date cu mîna: pietrele orientale, despre care am vorbit mai sus, sînt gravate în adîncime la roată, cu ajutorul corindonului, care macină orice piatră oricît de tare ar fi ea. Artistul însă va trebui să scoată numeroase tipare în ceară de pe gravura în adîncime la care lucrează, putînd astfel să taie mai adînc acolo unde crede de cuviință și să ducă lucrarea la bun sfîrșit. Cameele se lucrează însă în relief; așa că, această piatră fiind formată din straturi, adică albă deasupra și neagră dedesubt, se îndepărtează din stratul cel alb atît cît trebuie ca să rămînă în basorelief alb, pe fond negru, doar capul sau întregul personaj. Uneori, pentru ca acestea să apară în basorelief alb pe fond negru, se obișnuiește să se vopsească fondul, mai ales cînd acesta nu-i atît de negru pe cît ar trebui. Am văzut lucrate prin acest meșteșug opere minunate, ba chiar divine, atît antice cît și din timpurile noastre.

VI. CUM SE FAC LUCRĂRILE ÎN STUC ALB, ÎN CE FEL SE PREGĂTEȘTE ZIDUL CARE TREBUIE ACOPERIT ȘI CUM SE DUCE LA CAPĂT ÎNTREAGA LUCRARE

Voind să lucreze din stuc alb bolți, să îmbrace pereții în întregime, sau uși, ferestre ori felurite ornamente, cei vechi obișnuiau să facă zidul de dedesubt fie din cărămizi arse, fie din tuf, care este o piatră moale ce se poate tăia cu ușurință; zidind din aceste materiale părțile care urmau să fie acoperite, le dădeau forma de cornișă, de figură omenească, sau oricare alta voiau, cioplind cărămizile sau pietrele care urmau să fie acoperite cu tencuială. Așezau apoi deasupra acestor ziduri un prim strat de stuc, despre care am arătat în cel de-al patrulea capitol că este un amestec de marmură pisată și var de travertin brut, gros și grăunțos, pentru a putea pune peste el cel de-al doilea strat, și cel mai mărunt, nu însă mai înainte ca primul strat să se fi prins și întărit, fără a se fi uscat însă cu desăvîrșire. Așezat peste primul strat, care-i umed, materialul se prinde mai bine și se lucrează mai cu ușurință, îndeosebi dacă stropim incontinuu locul care urmează a fi acoperit cu stuc. Cînd voim să lucrăm cornișe sau crengi cu frunze sculptate, trebuie să avem tipare de lemn, avînd scobite în ele, în adîncime, tocmai modelele pe care vrem să le facem. Folosim atunci un stuc care să nu fie nici prea tare dar nici prea moale, ci unul care să fie oarecum vîscos; îl întindem pe suprafața pe care trebuie s-o cuprindă lucrarea ce voim a o turna, iar deasupra așezăm tiparul scobit despre care am vorbit mai sus, prăfuit cu pulbere de marmură; după aceasta, izbind în tipar cu un ciocan, cu lovituri egal de puternice, stucul rămîne gravat; mai tîrziu e curățit și șlefuit pentru ca lucrarea să iasă dreaptă și egală peste tot. Dacă dorim ca aceasta să aibă un relief ceva mai pronunțat, înfigem — acolo unde dorim acest relief — bare de fier, cuie sau alte armături asemănătoare, pentru ca stucul să poată căpăta grosimea dorită, precum se vede și la clădirile antice, ale căror stucuri și fiare s-au păstrat pînă în ziua de astăzi. Cînd dorește deci să lucreze, pe un zid drept, o scenă în basorelief, artistul înfige mai întîi în acel zid numeroase cuie — mai dese sau mai rare, după

AVC 2012

cum cer figurile — prinzînd între ele mici sfărîmături de cărămidă sau tuf, pentru ca vîrfurile sau capetele acestora să sprijine primul strat de stuc, gros și nemodelat; la sfîrșit, artistul netezește stucul cu grijă, așteptînd cu răbdare să se întărească; în acest timp, el lucrează cu sîrguință și trece mereu peste el pensula muiată în apă, desăvîrșind lucrarea în stuc, ca și cînd ar fi din ceară sau din pămînt. În același fel, cu cuie sau cu fiare anume făcute, mai mari sau mai mici — după nevoie — se împodobesc cu stucuri bolțile, încăperile și clădirile vechi, așa cum obișnuiesc să lucreze astăzi în întreaga Italie numeroși maeștri care s-au dăruit acestei arte. Nu trebuie să ne temem că lucrările făcute astfel n-ar fi prea trainice, deoarece ele se păstrează la nesfîrșit și se întăresc atît de mult după ce au fost executate, încît — cu vremea — ajung să semene cu marmura.

VII. CUM SE FAC STATUILE DE LEMN ȘI DIN CARE ANUME LEMN POT FI FĂCUTE

Cine dorește ca o statuie din lemn să fie lucrată în chip desăvîrșit, trebuie să facă mai întîi un model din ceară sau din pămînt, așa precum am mai spus. Aceste statui au fost mult folosite în religia creștină, nenumărați maeștri executînd o sumedenie de crucifixuri și felurite alte lucrări. E drept însă că lemnul nu poate căpăta niciodată acea rotunjime sau moliciune a formelor pe care o pot avea sculpturile din metal, din marmură sau din alte materiale, ca stucul, ceara ori pămîntul. Oricum ar fi, cel mai bun dintre toate lemnele folosite în sculptură este teiul, deoarece porii săi sînt la fel pe fiecare față, iar el se supune mai ușor pilei și dălții. Cînd însă statuia pe care vrea s-o facă este prea mare, artistul nu poate

s-o scoată dintr-o singură bucată, ci trebuie să îmbine mai multe bucăţi, adăugînd atît în grosime cît şi în înălţime, pînă cînd capătă mărimea dorită. Pentru a îmbina aceste bucăţi aşa încît să ţină, nu trebuie folosit cleiul din brînză [1], căci nu lipeşte bine, ci cleiul scos din piele şi topit, cu care — după ce l-am încălzit la foc — îmbinăm bucăţile de lemn, strîngîndu-le nu cu ajutorul cuielor de fier, ci cu cepuri din acelaşi soi de lemn. După aceasta, lemnul poate fi lucrat şi sculptat, după forma pe care o are modelul. Din mîna artiştilor care se îndeletnicesc cu acest meşteşug s-au mai văzut ieşind şi lucrări făcute din lemn de merişor, vrednice de mare laudă, precum şi ornamente din lemn de nuc, deosebit de frumoase; cînd sînt făcute dintr-un lemn de nuc frumos, care să bată în negru, acestea din urmă par a fi făcute din bronz. Am văzut, de asemenea, sculpturi în sîmburi de fructe, ca de cireşi ori de caise, ieşite din mîna unor germani foarte înzestraţi şi lucrate cu deosebită răbdare şi gingăşie. Deşi nu au acel desen desăvîrşit pe care îl vădesc italienii în lucrările lor, străinii au lucrat totuşi şi încă mai lucrează, dînd operelor lor atîta gingăşie încît lumea rămîne uimită văzîndu-le, aşa cum se întîmplă cînd priveşti o operă, sau mai bine zis o adevărată minune lucrată în lemn de mîna maestrului francez Janni [2], care, locuind în Florenţa, pe care şi-o alesese drept patrie, a deprins atît de bine maniera italienească în lucrările de desen — care i-au plăcut întotdeauna — încît, cu practica pe care o avea în sculptura în lemn, a executat în tei o statuie a Sfîntului Rocco, în mărime naturală, sculptînd cu neînchipuită gingăşie veşmintele cu care e îmbrăcat acesta, veşminte ce cad deosebit de frumos şi sînt uşoare de parcă-ar fi de hîrtie; un lucru mai minunat nici nu se poate vedea. Capul, barba, mîinile şi picioarele sfîntului le-a lucrat, de asemenea, atît de desăvîrşit, încît statuia s-a bucurat şi se va bucura veşnic de nesfîrşite laude din partea întregii lumi. Ba, mai mult, pentru ca fiecare amănunt al ei să arate cît de talentat era acest artist, statuia a fost păstrată pînă astăzi dedesubtul amvonului bisericii Nunziata din Florenţa, fără a fi acoperită cu culori sau pictată, păstrîndu-se culoarea lemnului, cu şlefuirea şi desăvîrşirea pe care i le-a dat maestrul Janni, şi fiind mai frumoasă decît toate celelalte statui care se văd,

AVC 2012
sculptate în lemn. Fie acum de ajuns cele spuse — pe scurt — despre lucrările de sculptură. Să trecem, așadar, la pictură.

[1] Cleiul de brînză este cunoscut și descris încă din secolul al XII-lea de un anume călugăr Teofilo, autor al unui fel de tratat asupra felurite-lor arte *(Schedula diversarum artium)*. Cennino Cennini, în a sa *Libro dell'Arte* (cap. al CXII-lea), îl pomenește și el, dînd și rețeta, ca și pentru cleiul de piele.

[2] Maestro Janni este un sculptor puțin cunoscut. Se crede, deși fără siguranță, că ar fi una și aceeași persoană cu un anume «maestro Gian» (Jean Chavenier) care a lucrat, la Roma, basoreliefurile din așa-numitul Templu rotund și care a murit în 1527. Statuia Sfîntului Rocco, atît ca inspirație cît și ca execuție, este, însă, în întregime de factură gotică, nearătînd în nici un fel că autorul ei deprinsese cumva în sculptură maniera italienească. Se află și astăzi tot în biserica Nunziata, din Florența.

AVC 2012

DESPRE PICTURĂ

I. CE ESTE DESENUL; CUM SE FAC PICTURILE BUNE; CUM ŞI DUPĂ CE LE PUTEM CUNOAŞTE; ŞI DESPRE GĂSIREA SUBIECTULUI

Avîndu-şi izvorul în inteligenţă, desenul, părintele celor trei arte ale noastre — Arhitectura, Sculptura şi Pictura — scoate din multe lucruri o judecată universală, asemănătoare cu o imagine sau cu o idee, despre toate lucrurile din natură, singura desăvîrşită în măsurile sale; de unde reiese că el cunoaşte proporţia care există între întreg şi părţi, între părţi şi între acestea şi întreg, nu numai în trupurile oamenilor şi animalelor, ori în plante, ci şi în clădiri, în sculpturi şi în picturi. Şi pentru că din această cunoaştere se naşte o anumită părere sau judecată, formîndu-se în minte o nu ştiu ce imagine, care — redată apoi prin mijlocirea mîinilor — se numeşte desen, se poate trage concluzia că desenul nu ar fi altceva decît redarea vizibilă şi mărturisirea părerii pe care o avem în minte şi a acelei nu ştiu ce imagini care a luat naştere în minte şi s-a întruchipat în idee. Poate că de aici să se fi născut cumva şi acel proverb al grecilor — *Dintr-o unghie, un leu* — care vrea să spună că un om de talent, văzînd sculptată într-un bloc numai unghia unui leu, poate să-şi închipuie, cu ajutorul minţii, măsurile şi formele tuturor părţilor acelui animal, iar apoi ale animalului întreg, ca şi cînd l-ar fi avut aievea în faţa ochilor. Cred unii că mama desenului — ca şi a celorlalte arte — ar fi fost întîmplarea şi că practica şi experienţa, slujindu-i drept doică şi dascăl, l-ar fi

AVC 2012
hrănit cu ajutorul cunoașterii și vorbirii; eu unul socot însă că decît să spunem că mama desenului este întîmplarea, ar fi mai adevărat să spunem că întîmplarea este — mai curînd — cea care a prilejuit nașterea desenului. Oricum ar fi, cînd desenul scoate din judecată cine știe ce născocire este nevoie ca mîna — prin învățătură și practică de ani îndelungați — să fie neșovăitoare și în stare să deseneze și să redea cît mai bine — cu penița, cu stilul de plumb, cu cărbunele, cu creionul sau cu orice altceva — orice lucru creat de natură; aceasta, fiindcă atunci cînd inteligența dă naștere unor idei bine gîndite și pline de înțelepciune, mîinile acelea care s-au îndeletnicit, ani întregi, cu desenul, fac cunoscută desăvîrșirea și frumusețea artelor, dar, o dată cu aceasta, și știința artistului.

Se întîmplă însă ca unii sculptori să nu aibă prea multă experiență în ceea ce privește liniile și contururile, din care pricină nu pot desena pe hîrtie; în schimb, modelînd în relief, din pămînt ori din ceară — cu o frumoasă proporție și măsură — oameni, animale sau orice altceva, ei fac același lucru pe care îl face și cel care desenează cum nu se poate mai frumos, pe hîrtie sau pe alte suprafețe netede. Oamenii care se îndeletnicesc cu aceste arte au numit, sau mai curînd au deosebit, diferite chipuri de desen, potrivit calității acestora. Cele pe care penița sau altceva, abia le ating, liniile fiind foarte ușor trase, se numesc schițe, iar despre ele vom vorbi în altă parte. Cele care au trase numai primele linii, de jur împrejur, se cheamă profiluri, contururi sau desene lineare. Oricum le-ar zice, profiluri sau alt fel, toate acestea sînt de folos atît în arhitectură cît și în sculptură și în pictură, dar, în primul rînd, în arhitectură, căci desenele acestea nu sînt alcătuite decît din linii; de altfel, în arhitectură, acestea nu sînt decît începutul și sfîrșitul acestei arte, căci restul e numai opera mîinilor cioplitorilor de piatră și zidarilor, cu ajutorul modelelor de lemn, făcute după aceste desene.

În sculptură însă se folosește desenul tuturor contururilor, de care sculptorul se slujește rînd pe rînd atunci cînd vrea să deseneze acea atitudine care-i convine mai bine sau cînd vrea să-și modeleze statuia — în ceară, în pămînt, în marmură, în lemn sau în alt material — în fiecare din atitudinile cu putință.

În pictură, desenele lineare sînt folosite în mai multe chipuri, dar, îndeosebi, pentru conturarea oricărei figuri, căci atunci cînd aceste contururi sînt desenate cum trebuie, iar măsurile și proporțiile lor bine potrivite, umbrele care se adaugă apoi, ca și luminile, fac ca trăsăturile figurii să aibă un relief puternic, iar întreaga lucrare să fie frumoasă și desăvîrșită. Urmează de aici că acel care înțelege și execută bine aceste desene lineare va ajunge — datorită practicii și judecății — un maestru de seamă. Prin urmare, cel căruia îi place să învețe a reda prin desen frămîntările sufletului sau orice altceva, după ce își va fi deprins cît de cît mîna, pentru a ajunge și mai priceput în artă va trebui să se obișnuiască a face desene după sculpturile în relief, fie din marmură, fie din piatră, fie din ipsos, făcute după un model viu, ori după vreo frumoasă statuie antică; mai poate face desene, de asemenea, și după modelele în relief, lucrate din pămînt, fie goale, fie acoperite cu pînze unse cu humă, slujind drept draperii sau veșminte; toate acestea, fiind lucruri nemișcătoare și lipsite de simțire, sînt foarte ușor de făcut pentru cel care le desenează, tocmai pentru că sînt neclintite, ceea ce nu se întîmplă cu ființele vii, care sînt mișcătoare. Mai tîrziu, după ce va fi căpătat practica trebuincioasă în desenarea unor asemenea lucruri și-și va fi format mîna, el va putea începe să deseneze și lucrurile din natură, și să capete și aici, cu cît mai multă trudă și rîvnă, o practică frumoasă și sigură; tocmai de aceea, numai lucrările făcute după natură sînt cu adevărat aducătoare de cinste pentru cel care a trudit cu ele, ca unele care au, afară de o anumită grație și vioiciune, acea simplitate, ușurință și gingășie, pe care nu le are decît natura și tot de aceea, ceea ce se învață de la natură se învață desăvîrșit, în vreme ce de la artă nu înveți niciodată îndeajuns. Să fie deci lucru hotărît că practica făcută prin deprinderea desenului ani îndelungați rămîne, cum am mai spus și mai sus, adevărata lumină a desenului și singura care-i duce pe artiști la desăvîrșire. Iar acum, după ce am vorbit îndeajuns despre toate acestea, urmează să vedem ce este pictura.

Este vorba, deci, de o suprafață plană — care poate fi a unui tablou pe lemn, a unui zid sau a unei pînze — acoperită cu pete de culoare, potrivit contururilor

AVC 2012

despre care am vorbit mai sus, şi care, datorită unui bun desen făcut din linii curbe, închid în ele figura. Cu o dreaptă judecată, pictorul lucrează această suprafaţă netedă, folosind pentru mijloc culori luminoase, pentru margini şi pentru fond culori închise, iar printre acestea, culori de mijloc, între luminos şi întunecat; unind laolaltă aceste trei cîmpuri, el face deci ca tot ceea ce se află între o linie şi alta să iasă în relief şi să se vadă ca modelat şi desprins de tablou. E adevărat însă că aceste trei cîmpuri nu pot fi de ajuns pentru a înfăţişa orice lucru în chip amănunţit şi de aceea este nevoie ca fiecare din ele să fie împărţite în cel puţin două tonuri, primind în cîmpul luminat două tonuri între luminos şi întunecat, în cîmpul întunecat două mai luminoase iar în cel de mijloc alte două tot de mijloc, bătînd, unul spre luminos şi altul spre întunecat. Topind în apă vopselele — oricare ar fi culoarea lor — vom vedea apărînd, încet-încet, întîi culoarea cea mai deschisă; va urma una mai puţin deschisă, iar apoi una ceva mai întunecată şi aşa mai departe, pînă vom căpăta negrul cel mai închis. Cînd vrem să lucrăm în ulei, în tempera ori în frescă, amestecăm aceste culori şi acoperim părţile dintre linii, punînd la locul lor culorile luminoase, pe cele întunecate, pe cele de mijloc şi pe cele mai şterse şi mai fără viaţă, menite să dea lumină, culori ce vor ieşi din amestecarea primelor trei, adică a celor luminoase, întunecate şi de mijloc; toate aceste culori se copiază de pe carton, care e tot un desen făcut anume ca să slujească drept călăuză în pictarea operei şi care trebuie să fie lucrat cu judecată şi să aibă o bună aşezare, un desen temeinic şi invenţie; în pictură, de altfel, aşezarea nu înseamnă altceva decît împărţirea locului pe care trebuie făcută o figură, în aşa fel încît spaţiile ce rezultă din această împărţire să fie potrivite după dreapta judecată a ochiului şi să nu fie diforme; iar spaţiul respectiv să nu fie prea încărcat într-un loc şi prea gol într-altul; aceste însuşiri se nasc din desen, datorită faptului că acesta înfăţişează figurile vii sau modelele de figuri, făcute anume pentru lucrarea care urmează a se executa; în cel priveşte, desenul nu poate avea un început bun dacă artistul nu a trudit fără răgaz, dîndu-şi silinţa să înfăţişeze lucrurile din natură şi să studieze picturile maeştrilor de seamă

sau statuile antice, precum am spus-o de atîtea ori. Mai presus decît toate acestea stă însă înfățișarea nudurilor de bărbați și femei vii, păstrînd în amintire, printr-un exercițiu neîntrerupt, mușchii torsului, ai spatelui, ai picioarelor, ai brațelor, ai genunchiului, precum și oasele pe care le acoperă aceștia; mai tîrziu, căpătînd siguranță, datorită unui studiu îndelungat, ajungi să poți da figurilor felurite atitudini, numai din închipuire și fără să ai în față modele vii; de mare ajutor este și să vezi oameni jupuiți, pentru a ști cum stau sub piele oasele, mușchii, nervii și toate celelalte părți ale anatomiei, putînd astfel ca la figurile pe care le lucrezi, să așezi, cu mai multă siguranță și întocmai ca în natură, membrele și mușchii corpului omenesc. Cei care cunosc toate acestea fac, fără nici o greutate și în chip desăvîrșit, contururile figurilor, iar acestea, desenate cum trebuie, arată și grație și manieră frumoasă. Iată de ce, acela care studiază sculpturile și picturile cu adevărat frumoase — făcute după cum am arătat — văzînd și înțelegînd trupul viu, trebuie să capete, în artă, o manieră cît mai frumoasă. De aici se naște invenția, care îți cere să compui scene de cîte patru, șase, zece și douăzeci de figuri, ajungînd astfel a compune bătălii sau alte scene pline de măreție. Felul acesta de a lucra cere să te supui unor anumite reguli alcătuite din concordanță și ascultare, deoarece, dacă un personaj face gestul de a-l saluta pe un altul, acesta din urmă nu va fi înfățișat uitîndu-se înapoi, căci trebuie să răspundă celuilalt, și așa mai departe.

Scena va fi plină cu tot felul de lucruri, deosebite unul de altul, dar avînd o strînsă legătură cu ceea ce artistul lucrează încetul cu încetul; tot artistul trebuie să deosebească gesturile și atitudinile, dîndu-le femeilor o înfățișare blîndă și frumoasă — la fel ca și tinerilor — și arătîndu-i pe bătrîni cu chipuri serioase, mai ales cînd e vorba de preoți sau de oamenii de neam mare. Trebuie ținut seama însă, întotdeauna, ca orice amănunt să aibă legătură cu opera în întregul ei, pentru ca atunci cînd privești o pictură, să afli o potrivire a tuturor părților — care să insufle groaza, cînd e vorba de furie, sau gingășia, în subiectele vesele — și să descoperi, dintr-o dată, scopul urmărit de pictor, iar nu lucruri la care nici nu s-a gîndit. Este bine deci ca personajele

AVC 2012

mîndre să respire vioiciune şi forţă, iar cele depărtate de primul plan să fie arătate mai mici, cu umbre şi tonuri uşor întunecate, aşa încît arta să fie întotdeauna întovărăşită de graţie, de uşurinţă şi de un colorit fermecător; cît despre operă, să fie dusă la desăvîrşire nu sub frămîntarea chinuitoare a unei patimi necruţătoare, pentru ca oamenii care o privesc să nu aibă şi ei de suferit de pe urma celor îndurate de artist în executarea operei, ci să se bucure de fericirea acestuia, pe care cerul l-a dăruit cu vioiciune şi care dă lucrări ce sînt duse la bun sfîrşit cu rîvnă şi trudă — e drept — dar nu cu chinuri; acolo unde sînt aşezate, picturile să nu pară moarte, ci să i se înfăţişeze celui care le priveşte ca vii şi adevărate.

Pictorii să se ferească de a da opere stîngace, iar lucrurile pe care le înfăţişează să nu pară pictate, ci să arate ca vii şi puternic reliefate; acesta este desenul adevărat şi temeinic, aceasta este adevărata invenţie, şi pe amîndouă acestea aflăm că le-au avut autorii operelor socotite drept izbutite.

II. DESPRE SCHIŢE, DESENE, CARTOANE, PERSPECTIVE; ÎN CE SCOP SE FAC ŞI LA CE LE FOLOSESC PICTORII

Schiţele, despre care am vorbit mai sus, sînt, pentru noi, un prim fel de desene, ce se fac pentru a găsi atitudinile potrivite şi cea dintîi compoziţie a operei; sînt lucrate în pete şi prin ele nu facem decît să arătăm, printr-o simplă eboşă, întreaga lucrare. Se numesc schiţe, fiindcă artistul — cu avîntul său năvalnic — le execută repede, cu peniţa sau cu cărbunele ori cu orice altă unealtă de desenat — numai pentru a încerca să arate ce anume îi trece prin minte; acestea sînt lucrate cu toată grija, după un model viu, atunci cînd artistul nu

AVC 2012

se simte în stare să le facă singur, din închipuire şi din ele ies apoi, făcute cum se cuvine, desenele. Cînd sînt gata, schiţele sînt măsurate, cu compasul sau din ochi, şi sînt mărite, trecîndu-se de la măsurile mici la cele mari, după opera care urmează a fi făcută. Sînt lucrate în mai multe feluri, folosind fie creionul roşu — făcut dintr-o piatră roşie [1] adusă din munţii Germaniei, care, moale fiind, se taie uşor cu ferăstrăul, făcîndu-se din ea beţişoare subţiri cu care poţi desena pe hîrtie, după cum ţi-e dorinţa, fie piatra neagră, care vine din munţii Franţei şi este asemănătoare cu cea roşie; altele, în clarobscur, sînt lucrate pe foi colorate [2] care dau un ton mijlociu, conturul sau profilul făcîndu-se cu peniţa; apoi, cu cerneală amestecată cu apă, se dă o culoare deschisă care învăluie şi umbreşte conturul; după care, desenul este luminat cu ajutorul unei pensule subţiri, înmuiată în ceruză topită în apă cu gumă arabică; acest fel de lucru este deosebit de frumos şi arată mult mai bine aşezarea culorilor. Numeroşi artişti folosesc numai peniţa singură, păstrînd drept porţiune luminată albul hîrtiei [3], ceea ce e un lucru greu de executat, dar plin de măiestrie; mai sînt, în sfîrşit, nenumărate alte chipuri de a desena, pe care însă nu e nevoie să le pomenim, căci toate înfăţişează acelaşi lucru, adică desenul.

Făcînd astfel desenele, cel care vrea să lucreze în frescă, adică să picteze pe zid, trebuie să-şi facă şi cartoanele, cu toate că mulţi obişnuiesc să le facă şi atunci cînd pictează tablouri. Cartoanele acestea se fac astfel: foile, care trebuie să fie pătrate, sînt acoperite cu o cocă, din făină şi apă, fiartă la foc, după care sînt întinse pe zid şi unse pe faţa din-sprezid, de jur împrejur — pe o lăţime de două degete — cu aceeaşi cocă; mai înainte de a le lipi, le stropim însă cu apă rece pe toată suprafaţa, ca să le înmuiem, şi nu le lipim decît astfel înmuiate, pentru ca, uscîndu-se, să se întindă toate cutele. După ce s-au uscat, se ia un băţ lung, avînd în vîrf un cărbune, şi cu ajutorul lui trecem pe carton tot ce se află desenat pe o mică schiţă, pentru a ne da seama cum arată compoziţia văzută de departe, şi tot astfel, încet-încet, şi trecînd de la o figură la alta, este terminată întreaga lucrare. Aici folosesc pictorii toate mijloacele artistice, desenînd nudul după model şi veşmintele sau draperiile după cum arată în natură; tot aici desenează ei şi perspectivele, ţinînd

AVC 2012

seama de toate măsurile trecute în mic pe foile desenate și mărindu-le proporțional. Dacă în desen se găsesc perspective sau clădiri, mărirea se face cu ajutorul pătrățelelor, care nu-s altceva decît o împărțire a desenului și a cartonului în pătrate — mai mici pe desen și mai mari pe carton — cu ajutorul cărora putem reproduce întocmai orice desen. Cel care a desenat în mic perspectivele, scoțîndu-le dintr-un plan, înălțîndu-le cu ajutorul unui profil și făcîndu-le să se micșoreze pe măsură ce se îndepărtează, cu ajutorul întretăierii liniilor și punctelor [4], acela — zic — va trebui să le reproducă, la mărimea potrivită, și pe catron. Nu vreau însă să mai vorbesc despre reproducerea perspectivelor, fiind un lucru plictisitor și greu de explicat pentru a fi înțeles cum trebuie. Ajunge să spun că perspectivele sînt cu atît mai frumoase cu cît sînt mai bine făcute, cu cît se micșorează, îndepărtîndu-se de ochiul nostru, și cu cît sînt alcătuite din felurite și frumoase clădiri. Se cuvine deci ca pictorul să aibă grijă să le facă să se micșoreze proporțional, prin îndulcirea tonurilor, ceea ce pentru artist nu e decît dovada unei potrivite alegeri a mijloacelor de lucru și a unei judecăți sănătoase; această dovadă o va da atunci cînd — după greutatea pe care-o întîmpină reproducînd acele nenumărate și încurcate linii, pe care le scoate din plan, desenînd cu ele profilurile și întretăierile — le va acoperi cu culoare și va înfăptui o operă care, părînd ușoară, îl va face să treacă drept un învățat, bun cunoscător și iscusit în cele ale artei. Numeroși maeștri mai au obiceiul ca înainte de a desena subiectul pe carton să facă, pe o suprafață plană, un model de pămînt, lucrînd toate figurile în relief, pentru a vedea care sînt umbrele trimise asupra acestor figuri de un izvor de lumină și cum dispar aceste umbre în soare, care dă o lumină mai puternică decît aceea pe care o aruncă celălalt izvor luminos asupra suprafeței plane. Reproducînd apoi întreaga operă, fac și umbrele lăsate de izvorul luminos, dar și pe cele lăsate de soare; datorită acestei trude, atît cartoanele cît și opera ies, neapărat, desăvîrșite și depășesc, prin relieful lor, desenul din schiță, toată lucrarea avînd astfel mai multă frumusețe. Cînd aceste cartoane sînt folosite pentru frescă sau pictură pe zid [5], se taie în fiecare zi o bucată și se copiază pe zid, acesta trebuind să fie proaspăt tencuit și netezit

AVC 2012

cît se poate de bine. Bucata de carton este așezată în partea unde trebuie pictat personajul de pe carton și se face un semn, pentru ca, a doua zi, voindu-se a se așeza o altă bucată, aceasta să poată fi pusă chiar pe locul ei, fără a se săvîrși vreo greșeală. După aceasta, contururile de pe bucata de carton sînt întipărite cu un bețișor de fier ascuțit pe tencuiala zidului, care — fiind proaspătă — se lipește de hîrtie și rămîne astfel marcată. Îndepărtîndu-se apoi cartonul, se lucrează cu culori printre liniile însemnate pe zid și astfel se fac frescele sau picturile pe zid.

Pentru tablourile pe lemn sau pe pînză se face la fel, dar se folosește o singură bucată de carton, pe dosul căreia se dă cu cărbune sau praf negru, pentru ca — apăsîndu-se cu fierul — urma acestuia să apară desenată[6] pe pînză sau pe lemn. Cartoanele se fac, așadar, pentru ca lucrarea să fie executată cum trebuie și bine proporționată. Sînt însă numeroși pictori care se feresc de ele pentru lucrările lor în ulei; pentru pictura în frescă sînt însă de neapărată trebuință, căci altfel nu se poate face lucrarea. E sigur însă că ideea celui care le-a descoperit nu a fost de loc rea, deoarece în cartoane se vede cum a fost gîndită întreaga operă, iar pe ele se poate îndrepta sau șterge pînă cînd totul iese bine, ceea ce — mai tîrziu — cînd e vorba de lucrarea însăși, nu se mai poate face.

[1] Sanguina sau cinabrul.
[2] Acestea par să-și aibă începutul pe vremea lui Giotto, dacă nu cumva va fi fost chiar el primul care să le folosească.
[3] Acolo unde trebuie să bată lumina.
[4] La execuția perspectivelor, artistul își concentrează atenția asupra unui punct către care face să se îndrepte și să se întretaie toate liniile compoziției, dînd astfel iluzia realității.
[5] Vasari va reveni asupra acestei probleme ceva mai departe, în cel de-al cincilea capitol al acestui mic tratat de pictură.
[6] Trebuie adăugat: *cu negru.*

AVC 2012

III. DESPRE MICŞORAREA ÎNĂLŢIMII FIGURILOR VĂZUTE DE JOS ÎN SUS ŞI ÎN PLAN ORIZONTAL

O mare pricepere au arătat artiştii noştri în micşorarea înălţimii figurilor [1], făcîndu-le adică să pară mai late decît sînt cu adevărat, această micşorare a înălţimii însemnînd la noi înfăţişarea unui lucru oarecare mai scurt decît trebuie, figura care se arată privirilor noastre neavînd astfel înălţimea ori lungimea pe care ar părea s-o aibă; cu toate acestea, întregul ei, contururile, umbrele şi luminile o fac să se vadă ca şi cum ar merge înainte, de unde se şi trage denumirea de micşorare a înălţimii. În acest fel de picturi nu a existat niciodată un pictor sau un desenator care să lucreze mai bine decît a lucrat Michelagnolo Buonarroti al nostru; de altfel, nici nu l-ar fi putut întrece cineva tocmai pe el, care a lucrat într-un chip dumnezeiesc figurile în relief. În acest scop, el făcea mai întîi modele din pămînt sau ceară, iar după ele (fiindcă stăteau nemişcate mai bine decît fiinţele vii), scotea contururile, luminile şi umbrele. Asemenea fel de a lucra îi supără însă din cale-afară pe cei care nu se pricep, căci mintea lor nu le îngăduie să meargă în adîncimea unor atare greutăţi, dintre care, însă — în pictură — aceea de a lucra frumos, prin micşorarea înălţimii, este mai mare decît oricare alta. E sigur că vechii noştri maeştri — ca nişte mari iubitori de artă ce erau — au descoperit mijlocul de a executa asemenea lucrări cu ajutorul liniilor trase în perspectivă (ceea ce nu se putea face mai înainte) şi le-au împins atît de departe încît astăzi s-a ajuns în această privinţă la o adevărată măiestrie. Dintre artiştii noştri, cei care le bîrfesc sînt tocmai cei care nu se pricep să le facă şi care, spre a se înălţa pe ei înşişi, îl coboară pe celălalt. Avem numeroşi maeştri pictori, cărora — deşi talentaţi — nu le place să facă asemenea lucrări; cu toate acestea, cînd le văd, greu de executat dar pline de frumuseţe, departe de a le bîrfi, le laudă cît pot mai mult. Artiştii din zilele noastre au făcut unele, grele şi potrivite cu subiectul şi locul unde se află pictate, aşa cum — de pildă — pe o boltă, figurile care privesc în sus îşi micşorează înălţimea; aceasta se cheamă micşorare a înălţimii de jos în sus, iar figurile au atîta forţă, de parcă ar vrea să

AVC 2012

străpungă bolta. Acestea însă nu pot fi făcute decît pictîndu-le pe viu sau după modele așezate la înălțimi potrivite, dîndu-li-se cele mai indicate atitudini și mișcări. Sigur însă că învingerea acestor greutăți, aduce cu ea o grație desăvîrșită și o frumusețe nespusă, lăsînd să se vadă o artă de un efect foarte puternic. În « Viețile » lor veți afla că artiștii noștri le-au dat acestor lucrări un relief nemaipomenit și le-au dus pînă la ultima desăvîrșire, culegînd, ca atare, cele mai mari laude. Se cheamă micșorare a înălțimii de jos în sus deoarece figurile înfățișate stau în picioare iar ochiul nostru privește în sus și nu spre linia plană a orizontului. Și fiindcă pentru a le vedea trebuie să săltăm capul și să vedem mai întîi tălpile picioarelor și membrele inferioare, numele care li s-a dat este cu totul îndreptățit.

[1] Întreg acest capitol se referă, de fapt, la ceea ce în pictură se cheamă racursiu. Am preferat totuși să înlocuim acest termen cu acela de micșorare a înălțimii, avînd convingerea că înlocuirea nu va produce nici o greutate în înțelegerea problemei înfățișate de Vasari.

V. CUM TREBUIE POTRIVITE CULORILE PENTRU PICTURA ÎN ULEI, ÎN FRESCĂ ȘI ÎN TEMPERA; CUM TREBUIE ARMONIZATE CU ÎNTREAGA OPERĂ CARNAȚIA, VEȘMINTELE ȘI TOATE CÎTE SE PICTEAZĂ, PENTRU CA FIGURILE SĂ NU PARĂ FĂCUTE DIN BUCĂȚI, SĂ AIBĂ RELIEF ȘI FORȚĂ ȘI SĂ-I DEA OPEREI LIMPEZIME ȘI STRĂLUCIRE

Unitatea în pictură nu-i decît contrastul feluritelor culori care au fost puse laolaltă, una lîngă alta, și care — prin deosebirile adînci dintre cele mai îndepărtate ca ton — arată, diferite una de alta, părțile figurilor, așa

AVC 2012

încît, de pildă, carnea nu seamănă cu părul, iar un veș-mînt, de o anumită culoare, nu seamănă cu altul, de altă culoare. Cînd aceste culori sînt folosite vii și aprinse — de un contrast neplăcut — sau dacă sînt date prea gros — așa cum obișnuiau să facă, pe vemuri, unii pictori — desenul are atît de mult de suferit încît figurile, în loc să se vadă că sînt pictate cu pensula, care — lumi-nîndu-le sau umbrindu-le — le dă relief și viață, par, mai curînd, niște pete de culoare.

Prin urmare, toate picturile în ulei, în frescă sau în tempera trebuie să vădească o unitate atît de mare în privința coloritului, încît personajele care, potrivit subiectului, sînt cele mai de seamă, să fie pictate în culori foarte deschise [1], iar veșmintele celor din față să nu fie prea închise, trebuind astfel să se facă veșmintele celor care vin după ele în culori mai deschise; dimpotrivă, pe măsură ce acestea se micșorează, mergînd spre fund, culorile lor trebuie să devină tot mai închise, atît în ce privește veșmintele cît și în ce privește carnația[2]. Îndeo-sebi, trebuie avut grijă a se folosi culorile cele mai fermecătoare, mai plăcute și mai frumoase pentru figurile principale și, mai ales pentru cele care apar în scenă în întregime și nu numai pe jumătate căci acestea sînt mai cercetate și mult mai privite decît celelalte, care aproape că nu slujesc decît drept fond pentru colo-ritul celor dintîi; o culoare mai deschisă o face să pară mai vie pe cea de lîngă ea, iar culorile mohorîte și palide le fac să pară mai vesele pe cele de alături, dîndu-le parcă o înflăcărată frumusețe.

Trupurile nu trebuie să fie înveșmîntate în culori date atît de gros încît veșmintele și carnația să fie prea net deosebite, mai cu seamă atunci cînd veșmintele se află între două porțiuni descoperite; culorile părților lumi-nate ale acestor veșminte trebuie să fie deschise, semă-nînd cu cele ale cărnii, adică ori galbene, ori roșcate, ori viorii, ori albastre bătînd în negru, schimbînd însă culoarea cînd e vorba de nud, care poate fi ori verde, ori albastru, ori albastru bătînd în negru, ori galben, toate însă cît mai închise, unitare și potrivindu-se, pe rotunjimea figurilor, cu umbrele acestora, așa cum vedem că se întîmplă și la ființele vii, unde feluritele părți, cu cît le vedem mai de aproape, au mai multă lumină și cu cît le pierdem din vedere, își pierd din lumină și din

AVC 2012

culoare. În pictură, deci, culorile trebuie folosite atît de unitar, încît să nu ne trezim cu o culoare închisă, sau cu una deschisă, atît de neplăcut umbrite sau luminate încît să dea naştere unui contrast sau unei mai puţin plăcute lipse de unitate. Se abat de la această regulă umbrele proiectate, adică umbrele lăsate de o figură pe o altă figură, atunci cînd un singur izvor de lumină o luminează pe cea dintîi, care îşi aruncă astfel umbra asupra celei de-a doua. Chiar şi cînd e vorba de asemenea lumini, se cuvine a fi pictate cu graţie şi unitate, căci acela care le înfăţişează fără nici o ordine face ca pictura lui să semene mai curînd cu un covor colorat sau cu un joc de cărţi, decît cu o carnaţie unitar colorată, cu nişte veşminte frumos învăluite pe trup sau cu alte lucruri mătăsoase, gingaşe şi fermecătoare. Căci, după cum urechilor nu le place o muzică zgomotoasă, lipsită de armonie şi de dulceaţă, tot astfel nici ochilor nu le plac culorile puse în straturi prea groase sau prea vii. Oricum ar fi, tonul prea aprins strică desenul, iar cel tulbure, stins, amorţit, sau prea deschis pare ceva mort, vechi şi afumat; culoarea unitară, care stă la mijloc, între aprins şi stins, este tot ce poate fi mai bun şi încîntă ochiul tot astfel cum o muzică armonioasă şi melodioasă încîntă urechea. Este bine ca unele părţi ale figurii să se piardă în partea întunecată şi în fondul tabloului; înfăţişate în culori prea vii şi prea aprinse, ele strică perspectiva tabloului, în vreme ce, rămînînd întunecate şi stinse — aproape la fel cu fondul — dau şi mai multă forţă celorlalte figuri, aşezate în faţa lor. Nici nu se poate bănui cîtă graţie şi cîtă frumuseţe capătă opera, variind culorile carnaţiei şi folosind, cînd e vorba de tineri, culori mai proaspete decît pentru cei bătrîni, şi culori cum sînt bronzul, gălbuiul şi verzuiul pentru cei de vîrstă mijlocie; e aproape acelaşi lucru care se face şi în desen, pentru a deosebi înfăţişarea bătrînelor de cea a tinerelor, a fetişcanelor sau a copiilor şi unde, făcînd un chip tînăr şi bucălat sau un altul strălucitor şi proaspăt, se capătă contraste pline de armonie.

La fel trebuie aşezate — în timpul lucrului — şi părţile întunecate, acolo unde supără mai puţin ochiul şi nu duc la ruperea figurii, pentru a-i da acesteia relief, aşa cum se vede în picturile lui Raffaello da Urbino şi în ale altor pictori de seamă, care au folosit această manieră.

AVC 2012

Aceste reguli nu trebuie însă respectate în lucrările în care avem de înfățișat lumina soarelui sau a lunii, ori focuri sau scene de noapte, deoarece acestea cer umbre puternice și bine conturate, așa cum sînt și în realitate. În partea de sus a tabloului, unde pătrunde atît de multă lumină, va trebui să avem întotdeauna un colorit blînd și unitar. În picturile care țin seama de cele de mai sus se va cunoaște că, folosind unitatea coloritului, pictorul a păstrat frumusețea desenului, a dat farmec picturii, iar personajelor relief și nestăvilită forță [3].

[1] Vasari exprimă aici teoretic ceea ce a realizat și practic în picturile sale: dînd mare importanță contururilor, el se teme ca o culoare prea întunecată să nu facă să dispară elementul liniar pe care îl consideră a fi absolut trebuincios în orice pictură.
[2] Nu tot astfel vedeau lucrurile pictorii italieni din secolul al XV-lea, care, de obicei, executau în tonuri închise figurile din primul plan și le pierdeau în tonalități cît mai deschise pe cele din ultimul plan.
[3] Comentatorii remarcă mai ales caracterul teoretic al acestei expuneri, în care Vasari, ferindu-se de sfaturile practice, a preferat să dea o serie de precepte estetice.

V. DESPRE PICTURA PE ZID: CUM SE FACE ȘI DE CE SE CHEAMĂ LUCRARE ÎN FRESCĂ

Dintre toate lucrările pe care le fac pictorii, pictura pe zid este cea mai măiastră și cea mai frumoasă, căci ea înseamnă a face într-o singură zi un lucru la care — în celelalte feluri de a picta — mai poți pierde încă multe zile pentru a-l îndrepta, chiar după ce este gata. Fresca era mult folosită de către cei vechi [1], iar bătrînii noștri

pictori [2] s-au îndeletnicit şi ei cu ea. Lucrîndu-se pe o tencuială proaspătă, fresca nu poate fi însă părăsită pînă cînd nu este gata partea pe care vrei s-o faci în ziua aceea. Întîrziindu-se cu pictarea, tencuiala face un fel de scoarţă, pricinuită de frig, de căldură, de vînt şi de îngheţuri, care mucegăieşte şi pătează întreaga lucrare. De aceea, este nevoie ca zidul pe care se pictează să fie udat incontinuu şi să nu se întrebuinţeze decît culori de pămînt şi nu minerale, iar albul să fie făcut numai din travertin ars. Mai trebuie şi o mînă dibace, hotărîtă şi iute, dar mai ales o judecată sănătoasă şi atotcuprinzătoare, căci într-un fel arată culorile atîta vreme cît zidul e moale, şi cu totul altfel după ce zidul s-a uscat. Tocmai de aceea, în aceste lucrări — deosebit de greu de dus la bun sfîrşit — pictorul trebuie să folosească judecata în mult mai mare măsură decît desenul şi să aibă drept călăuză o practică îndelungată. Mulţi dintre artiştii noştri sînt foarte buni în celelalte lucrări, adică în ulei şi în tempera, dar nu izbutesc în frescă, aceasta fiind, ce-i drept, cel mai bărbătesc, mai sigur, mai hotărît şi mai trainic dintre toate felurile de pictură; după ce a fost terminată, ea cîştigă, cu timpul, mult mai multă frumuseţe şi unitate decît celelalte lucrări de pictură, curăţindu-se în aer, păsîndu-i prea puţin de apă şi făcînd faţă oricărei lovituri. Trebuie să ne păzim însă de a o îndrepta cu culori în care intră cleiuri animale, gălbenuş de ou, gumă arabică ori traganţi, aşa cum fac numeroşi pictori, căci zidul îşi pierde strălucirea, iar culorile devin mohorîte, din pricina acelor îndreptări făcute pe deasupra, căci se înnegresc în scurtă vreme. Tocmai de aceea, cei care încearcă să picteze pe zid, să caute a lucra cu bărbăţie în frescă şi să nu facă nici o îndreptare pe uscat, căci, nu numai că e un lucru cît se poate de urît, dar — după cum am spus-o în altă parte — mai scurtează şi viaţa picturilor.

[1] În al XXXV-lea capitol al operei sale *Istoria naturală*, Pliniu cel bătrîn vorbeşte şi despre pictura în frescă, pe care, de altfel, o pomeneşte şi Vitruviu în tratatul său intitulat *Despre arhitectură* (cartea a VIII-a, cap. al III-lea).

Este vorba despre pictorii din secolul al XV-lea.

AVC 2012

VI. DESPRE PICTURA ÎN TEMPERA — SAU ÎN OU — A TABLOURILOR PE LEMN ORI PE PÎNZĂ; CUM POATE FI FOLOSITĂ PE UN PERETE USCAT

Pînă la Cimabue [1] şi, de la el încoace, s-au văzut tot timpul lucrări pictate în tempera de către Greci [2], fie pe lemn, fie, uneori, pe pereţi. Temîndu-se ca tablourile pe lemn să nu se desfacă din încheieturi, maeştrii cei vechi obişnuiau ca, înainte de a le chitui cu ipsos, să le acopere în întregime cu o pînză de in, lipită cu clei, peste care puneau chitul; iar chitul nu-l puneau decît peste această pînză, pentru a lucra deasupra, iar culorile cu care urmau să picteze le amestecau cu gălbenuş de ou, căpătînd astfel vopseaua tempera, a cărei preparare se făcea în felul următor: se lua un gălbenuş de ou şi se bătea bine, iar apoi se punea în el o ramură tînără de smochin — pisată — pentru ca laptele acesteia, amestecîndu-se cu oul şi cu culorile, să dea vopseaua tempera cu care îşi pictau operele. Culorile pe care le foloseau la aceste tablouri erau numai minerale, unele din ele fiind făcute de către alchimişti, iar altele fiind scoase din pămînt. În acest fel de lucrări e bună orice culoare, afară de albul folosit la pictarea pereţilor tencuiţi cu var, care e prea tare; aşa îşi lucrau ei operele şi picturile, şi aceasta se chema pictura în tempera. Numai albastrul îl amestecau cu clei animal, căci galbenul oului îl făcea verde, în vreme ce cleiul îi păstra culoarea, ca şi guma arabică, de altfel. Picturile pe lemn, chituite înainte sau nu, sînt lucrate la fel şi tot la fel se lucrează şi pe zidurile uscate pe care se dă unul sau două straturi de clei cald, pictarea făcîndu-se cu culori amestecate tot cu clei; cel care va voi să amestece culorile cu clei o va face foarte uşor, în acelaşi fel ca şi amestecul cu gălbenuş de ou, de care am vorbit. Picturile nu vor ieşi mai rele din această pricină, căci s-au văzut lucrări făcute în tempera de maeştrii cei vechi şi care s-au păstrat sute de ani, frumoase şi pline de prospeţime [3]. De altfel, se văd încă lucrări de-ale lui Giotto [4], dintre care unele — pictate pe lemn — care au ţinut două sute de ani şi s-au păstrat foarte bine. A venit apoi pictura în ulei [5], care i-a făcut pe mulţi să părăsească lucrul în tempera, cu toate că şi astăzi vedem tablouri pe lemn sau alte opere de seamă, care au fost şi sînt lucrate în acelaşi fel.

AVC 2012

[1] Vezi « Viaţa » acestuia.
[2] Este vorba de artiştii care au pictat în maniera grecească sau bizantină.
[3] În Muzeul Sacru, de pe lîngă Biblioteca Vaticanului, se află un tablou pictat în tempera, în manieră bizantină, înfăţişînd înmormîntarea Sfîntului Efrem Sirianul. Tabloul, care datează din secolul al X-lea sau al XI-lea, se păstrează foarte bine şi-i aparţine pictorului Emmanuel Tranfumari.
[4] Vezi «Viaţa» acestuia.
[5] În secolul al XV-lea.

VII. DESPRE PICTURA ÎN ULEI, PE LEMN SAU PE PÎNZĂ

Minunată născocire şi mare uşurare pentru arta picturii a fost descoperirea culorilor amestecate cu ulei; cel dintîi care a aflat-o a fost Giovanni da Bruggia[1], din Flandra, care i-a trimis un tablou regelui Alfonso, la Napoli, iar ducelui Federigo al II-lea din Urbino un altul, pentru sala de baie[2]; tot el a mai făcut un Sfînt Ieronim[3] — pe care îl avea Lorenzo de Medici — şi numeroase alte lucrări, mult lăudate. I-au urmat apoi elevul său — Ruggeri da Bruggia[4] şi Ausse[5], elevul lui Ruggeri, care a lucrat pentru familia Portinari un mic tablou, hărăzit bisericii Santa Maria Nuova din Florenţa, dar aflat astăzi în stăpînirea ducelui Cosimo; tot de mîna acestuia e făcut şi tabloul pe lemn de la Careggi, vila dinafara oraşului Florenţa a strălucitei familii de Medici. Printre cei dintîi care au lucrat în ulei au fost, de asemenea, Lodovico da Luano[6], Pietro Crista[7], maestrul Martino[8] şi Giusto da Guanto[9] — cel care a făcut tabloul Cuminecăturii al ducelui de Urbino şi alte lucrări — precum şi Ugo d'Anversa[10], care a lucrat tabloul din Santa Maria Nuova, din Florenţa. Această artă a fost adusă mai tîrziu în Italia de către Antonello da Messina[11], care a stat ani îndelungaţi

AVC 2012

în Flandra şi care — înapoindu-se de peste munţi şi oprindu-se să locuiască la Veneţia — i-a învăţat pictura în ulei şi pe cîţiva prieteni ai săi, unul dintre aceştia fiind Domenico Viniziano, care a adus-o apoi în Florenţa, atunci cînd a pictat în ulei capela familiei Portinari, din Santa Maria Nuova; cu acest prilej, a deprins-o şi Andrea dal Castagno[12], învăţîndu-i apoi şi pe ceilalţi maeştri, împreună cu care arta a crescut îmbunătăţindu-se — pînă la Pietro Perugino, Lionardo da Vinci şi Raffaello da Urbino — într-atît încît a ajuns la acea frumuseţe pe care artiştii noştri le-o datorează înaintaşilor lor.

Acest fel de a picta dă mai multă viaţă culorilor şi nu cere decît rîvnă şi dragoste, fiindcă uleiul are în el însuşirea de a face coloritul mai mătăsos, mai dulce şi mai gingaş, îngăduind o manieră mai unitară şi mai nuanţată decît celelalte feluri de a picta; cînd se lucrează cu ulei proaspăt, culorile se amestecă şi se contopesc unele cu altele mult mai uşor; în sfîrşit, tot datorită uleiului, artiştii dau deosebită graţie, vioiciune şi forţă personajelor pictate, în aşa fel încît deseori ni se pare că acestea sînt lucrate în relief şi că ies din tablou, îndeosebi atunci cînd sînt frumos desenate, au invenţie şi sînt lucrate într-o manieră frumoasă. Pentru a lucra însă în acest chip, se procedează în felul următor: cînd vor să înceapă, adică după ce au acoperit cu chit de ipsos tablourile pe lemn, sau pe pînză, artiştii răzuie aceste tablouri iar apoi, întinzînd, cu ajutorul unui burete, patru sau cinci straturi de clei foarte subţire, pisează culorile şi le amestecă cu ulei de nucă sau sămînţă de in (deşi uleiul de nucă e mai bun, căci nu se îngălbeneşte prea tare), după care, astfel amestecate, culorile nu mai aşteaptă decît să fie întinse cu pensula. E bine însă ca, mai întîi, să se facă un mastic din culori sicative, cum ar fi ceruza, ocrul şi felurite pămînturi, amestecate toate laolaltă, pentru a da o singură culoare, iar cînd cleiul s-a uscat, să se ungă tabloul cu acest amestec, bătîndu-l cu palma pînă cînd se întinde la fel de bine peste tot, lucru pe care mulţi îl numesc *imprimatura*[13].

După ce masticul a fost întins pe tot tabloul, se aşază deasupra cartonul, făcut mai înainte, cu figurile şi născocirile care ţi-au trecut prin minte, punînd însă dedesubtul lui un altul, care are partea de deasupra masticului vopsită în negru. Prinde-le pe amîndouă în

cuişoare şi ia după aceasta un vîrf de fier — ori de fildeş sau de lemn — ascuţit şi treci liniştit cu el peste contururile desenului de pe carton, apăsînd fără teamă, căci cartonul nu se strică, iar pe tabloul de lemn sau de pînză rămîn întipărite fără greş contururile figurilor şi ale celorlalte părţi din desenul tău.

Cine nu vrea să facă un carton, n-are decît să deseneze cu tibişir de croitorie pe deasupra masticului, ori cu cărbune de salcie, căci şi unul şi altul se şterg uşor. Se vede deci că, după uscarea masticului, artistul îşi poate schiţa tabloul fie cu ajutorul cartonului, fie cu tibişir de croitorie, iar acest lucru mulţi îl numesc *imporre*[14]. Cînd a terminat de schiţat întregul tablou, artistul porneşte să-l ducă la bun sfîrşit, lucrînd cu cea mai mare grijă şi folosind, pentru desăvîrşirea lui, şi arta şi rîvna; aşa îşi lucrează maeştrii picturile lor în ulei.

1) Astăzi este neîndoielnic faptul că pictura în ulei a fost cunoscută cu mult înainte de Jan van Eyck (1390?—1441), pictor flamand, născut la Maeseyk, căruia Vasari îi atribuie meritul descoperirii ei. O pomeneşte, de pildă, un tratat bizantin de pictură, datînd din secolul al X-lea şi vorbesc despre ea toţi ceilalţi autori de tratate dinaintea lui Vasari (Teofil — sec. XII; Cennino Cennini — sec. XIV-V).

2 Toate aceste lucrări s-au pierdut. Duce de Urbino era însă Federigo da Montefeltro şi nu Federigo al II-lea.

3 Pictură pierdută.

4 Roger van der Weyden (1400?—1464), pictor flamand, născut la Tournai, a suferit influenţa lui Van Eyck. În 1449 a venit în Italia, lucrînd pentru conducătorii de pe atunci ai Ferrarei şi ai Florenţei.

5 Astfel îl numeşte Vasari pe pictorul flamand Hans Memling (1433?—1494), pare-se, elevul lui Van der Weyden. A executat unele lucrări pentru familia de negustori florentini Portinari, care aveau o casă de comerţ la Bruges.

6 Louis de Louvain a rămas încă necunoscut, neputînd fi identificat cu nici unul din pictorii flamanzi ai secolului al XV-lea.

7 Petrus Christus sau Christi, tot din Bruges (sec. al XV-lea), a fost influenţat de Van Eyck.

8 Se crede, fără nici o certitudine însă, că ar fi vorba de Jean Martins, elevul lui Van Eyck.

9 Juste de Gand (sec. al XV-lea), pe adevăratul său nume Joos van Wassenhove, care a executat numeroase picturi pentru Federigo da Montefeltro, duce de Urbino, aflate astăzi în Galeria Barberini din Roma şi la Luvru. Tabloul *Cuminecătura* este, de fapt, *Cina cea de taină* şi a fost terminat în 1477. Se află astăzi în Pinacoteca din Urbino.

AVC 2012

[10] Hugo van der Goes (sec. al XV-lea) a lucrat, ca şi Memling, pentru familia negustorilor Portinari. Tabloul cu chipurile acestora se află la Galeria Uffizi din Florenţa. A lucrat, fiindu-i comandată de aceeaşi familie, vestita *Închinare a păstorilor* pentru spitalul Santa Maria Nuova, a cărei manieră a avut o oarecare influenţă asupra picturii florentine.
[11] Pare să fi fost, într-adevăr, în Flandra, dar nu în timpul vieţii lui Van Eyck, ci mult mai tîrziu (a se vedea şi « Viaţa » acestuia).
[12] A se vedea şi « Vieţile » acestora.
[13] Este vorba de un strat alcătuit din felurite pămînturi amestecate cu ulei, care se întinde pe hîrtia sau pînza care urmează a fi pictată. Se poate face şi fără ulei şi atunci se cheamă *a gesso* (cu ipsos).
[14] Adică schiţarea sau colorarea în mare a figurilor şi obiectelor, urmînd a reveni cu alte culori.

VIII. DESPRE PICTURA ÎN ULEI PE ZID USCAT

Voind să picteze în ulei pe un zid uscat, artiştii pot lucra în două feluri: dacă peretele a fost dat cu alb — în frescă sau alt fel — va fi rîcîit, iar dacă a rămas curat, fără să fi fost spoit cu alb, ci numai tencuit, va fi dat de două, trei ori, cu ulei clocotit şi ars, pînă cînd nu va mai vrea să absoarbă uleiul; peretele este lăsat apoi să se usuce, după care se dă masticul sau *imprimatura*, aşa cum am arătat în capitolul dinainte. Cînd toate acestea au fost făcute iar zidul s-a uscat, artiştii pot să copieze sau să deseneze şi să ducă opera la bun sfîrşit, ca şi cum ar fi vorba de un tablou, amestecînd întotdeauna în culori puţin lac, pentru a nu mai trebui să lăcuiască pictura la sfîrşit. În celălalt caz, artistul face o tencuială curată alcătuită sau din stuc de marmură sau din cără-midă pisată cît mai mărunt, pe care o rîcîie cu tăişul mistriei pentru ca peretele să rămînă zgîriat; după aceasta aşterne un strat de ulei de sămînţă de in şi face într-un vas un amestec de smoală grecească, mastic şi lac gros, pe care — după ce îl fierbe — îl întinde pe

zid cu o pensulă mare, netezindu-l la urmă cu o mistrie de zidar, încălzită în foc, cu care astupă și toate găurile din tencuială, dîndu-i deci zidului o față mult mai netedă. Cînd totul s-a uscat, se întinde masticul sau stratul numit *imprimatura* și se lucrează după regulile obișnuite în pictura în ulei, despre care am mai vorbit. Și fiindcă experiența a numeroși ani mi-a arătat cum se poate lucra în ulei pe zid, în ultima vreme — avînd de pictat sălile, odăile și alte încăperi ale palatului ducelui Cosimo [1] — am urmat aceeași manieră pe care o mai folosisem și în atîtea alte rînduri și care, pe scurt, este următoarea: peste tencuială, se așterne un strat făcut dintr-un amestec de var, cărămidă pisată și nisip și se lasă apoi să se usuce cît mai bine; după aceasta, al doilea strat va fi un alt amestec, făcut din var, cărămidă pisată și cernută mărunt și pilitură de fier; amestecînd aceste trei materiale, cîte o treime din fiecare, adăugîndu-le albuș de ou — bătut după nevoie — și ulei de sămînță de in, se capătă un stuc atît de închegat încît nici n-ai putea dori un altul mai bun. Trebuie să atrag însă luarea-aminte că nu e bine să lăsăm tencuiala în părăsire atîta timp cît materialul e proaspăt, căci ar crăpa în nenumărate locuri; dimpotrivă, dacă vrem să se păstreze cum trebuie, se cuvine s-o îndreptăm tot timpul cu mistria pînă cînd ajunge să fie la fel de netedă peste tot. După ce stratul acesta se va usca și se va așterne peste el *imprimatura* sau masticul, figurile și scenele vor putea fi foarte bine lucrate, așa cum arată lămurit atît picturile din pomenitul palat cît și multe altele [2].

[1] E vorba, ca de obicei, de așa-numitul Palazzo Vecchio.

[2] Adevărul este că picturile în ulei, făcute pe zid uscat, dau rezultate bune numai pentru moment, vremea dăunîndu-le mult mai mult decît celor în frescă. În această privință este de ajuns să dăm ca pildă numai faimoasa *Cină* a lui Leonardo da Vinci, lucrată în aceeași tehnică și aflată astăzi într-o stare dezastruoasă.

AVC 2012

IX. DESPRE PICTURA ÎN ULEI PE PÎNZĂ

Pentru a putea duce picturile dintr-o țară în alta, oamenii au găsit că e mult mai lesnicioasă folosirea prînzelor pictate, ca unele care cîntăresc puțin, iar, dacă sînt făcute sul, pot fi și ușor transportate. Cînd nu trebuie să stea întinse, pînzele pictate — pentru a putea fi înfășurate — nu se acoperă cu ipsos, căci acesta crapă cînd pînza este făcută sul; se face totuși o pastă din făină amestecată cu ulei de nucă, în care s-au pus și două sau trei mîini de ceruză, iar după ce pînzele au fost acoperite de la o margine la alta cu trei sau patru straturi de clei dulce — se întinde această pastă cu un cuțit, iar toate găurile sînt astupate chiar de mîna artistului. După aceasta, se întind încă două sau trei straturi de clei dulce, după care se așterne *imprimatura*, pictîndu-se apoi, pe deasupra, la fel ca și în celelalte cazuri despre care s-a vorbit mai sus. Și fiindcă acest chip de a lucra a părut practic și lesnicios, s-au lucrat astfel nu numai tablouri mici și ușor de mînuit, dar și tablouri pentru altare, sau opere de foarte mari dimensiuni, așa precum se vede în sălile palatului San Marco din Veneția [1] sau în alte părți, căci atunci cînd tablourile pe lemn nu pot fi făcute mai mari, ne slujim atît de suprafața oricît de mare a pînzelor cît și de ușurința cu care le putem transporta.

[1] Este vorba, fără îndoială, de cunoscutul *Palazzo ducale*, pentru care au lucrat numeroși pictori.

X. DESPRE PICTURA ÎN ULEI PE PIATRĂ ŞI CE PIETRE SÎNT BUNE PENTRU ACEASTA

Fără întrerupere a sporit rîvna artiştilor noştri, făcîndu-i ca, după ce folosiseră uleiul pentru pictarea pereţilor, să simtă nevoia de a lucra în acelaşi fel şi pe pietre. Pe coasta de la Genova au fost găsite nişte lespezi, despre care am vorbit în capitolele închinate Arhitecturii şi care sînt cum nu se poate mai potrivite acestui scop, căci, fiind foarte îndesate şi avînd bobul mărunt, pot fi frumos îndreptate şi şlefuite. Nenumăraţi artişti din vremea noastră au pictat pe aceste pietre, aflînd astfel adevăratul chip de a lucra pe ele. Au fost încercate după aceea şi pietrele mai fine, ca marmurile amestecate — serpentinele, porfirele şi altele asemănătoare — care fiind netede şi lucioase, primesc foarte bine culoarea. Adevărul este însă că piatra, atunci cînd este aspră şi uscată, pimeşte şi se îmbibă mult mai bine cu ulei fiert şi amestecat cu culoare, aşa cum se întîmplă cu unele frumoase pietre vulcanice, care, cînd sînt cioplite cu dalta şi nu şlefuite cu nisip sau cu tuf, pot fi netezite cu acelaşi amestec despre care am vorbit în legătură cu tencuiala, folosind mistria de fier încălzită în foc. Pe nici una din aceste pietre nu e bine să se dea mai întîi cu ulei, ajunge să se întindă un strat de mastic de culoarea uleiului, iar — după ce acesta s-a uscat — se poate începe lucrul, după cum doreşte fiecare. Cel care ar dori să picteze pe piatră o scenă în ulei, poate să ia cîteva din acele lespezi genoveze, să le dea să-i fie tăiate pătrat şi să le fixeze în zid, cu ajutorul unor cepuri, deasupra unui strat de ipsos, astupînd bine rosturile cu *imprimatura*, pentru a căpăta o suprafaţă cu desăvîrşire netedă, de mărimea pe care o cer nevoile artistului. Acesta este adevăratul chip de a duce la bun sfîrşit asemenea opere, care — după terminare — pot fi şi ornamentate cu pietre fine, marmuri amestecate şi altele, iar, dacă sînt lucrate cu grijă, pot dăinui o veşnicie; pot fi, de asemenea, acoperite, ori nu, cu lacuri, după placul fiecăruia, căci piatra nu suge, adică nu absoarbe — cum face lemnul ori pînza — şi e ferită de carii, pe cînd lemnul, nu.

AVC 2012

XI. DESPRE PICTURA PE PERETE, ÎN CLAROBSCUR, CU FELURITE PĂMÎNTURI; CUM SE IMITĂ OBIECTELE DE BRONZ; DESPRE SCENELE PICTATE CU PĂMÎNT ŞI CLEI, PENTRU ARCURI DE TRIUMF ŞI SERBĂRI, ŞI CARE SE NUMESC GUAŞĂ SAU PICTURĂ ÎN TEMPERA

Pictorii spun despre clarobscur că este un fel de pictură care ține mai mult de desen decît de colorit, căci se trage de la statuile de marmură — pe care le imită — ca și de la cele de bronz sau din felurite alte pietre; clarobscururile au fost folosite la fațadele palatelor și caselor, sub formă de picturi care, imitînd marmura sau piatra, păreau a fi sculptate; imitînd însă toate soiurile de marmură, porfirul, piatra verde, granitul roșu și cenușiu, bronzul ori numeroase alte pietre, artiștii s-au obișnuit — ce-i drept — să deosebească mai multe subîmpărțiri ale acestei maniere, mult folosite astăzi pentru executarea fațadelor caselor și palatelor, atît la Roma cît și în întreaga Italie. Picturile în clarobscur se lucrează în două maniere, din care, prima este cea în frescă — și cea adevărată — iar a doua e cea pe pînză, folosită pentru arcurile de triumf înălțate cu prilejul intrării principilor în orașe sau pentru pregătirea serbărilor și spectacolelor, asemenea lucrări fiind foarte plăcute la vedere. Vom vorbi mai întîi despre chipul de a lucra în frescă, iar apoi, despre celălalt. Fondul acestor picturi se face cu lut din care se modelează vasele, amestecat cu praf de crăbune sau o altă culoare neagră, pentru a da umbre mai întunecate, și cu alb de travertin, mai închis sau mai deschis; cu alb curat se dau petele de lumină, iar cu negru se duc la bun sfîrșit părțile mai întunecate. Asemenea lucrări cer îndemînare, desen, forță, vioiciune și o frumoasă manieră; mai cer, de asemenea, să fie lucrate cu o rîvnă care să vădească arta și nu truda, căci sînt făcute pentru a fi văzute și înțelese din depărtare. În același fel mai sînt imitate și statuile de bronz, care sînt schițate pe un fond de pămînt galben sau roșu, umbrindu-se apoi cu aceleași culori și cu negru, galbenul curat servind pentru tonurile de mijloc, iar roșul și albul pentru petele de lumină. Pictorii au împodobit fațadele cu aceste picturi, despărțindu-le între ele prin statui care, fiind lucrate în această manieră, dovedesc o grație deosebită. Picturile pentru arcurile

AVC 2012

de triumf, pentru spectacole sau pentru serbări, se lucrează după ce pînza a fost acoperită cu pămînt, adică, cu acel prim strat de lut pentru modelat vase, neamestecat cu nimic şi înmuiat în clei; este însă nevoie ca spatele pînzei să fie udat tot timpul cît artistul pictează pe ea, pentru a uni cît mai bine fondul de lut cu petele întunecate sau luminoase ale operei sale; se mai obişnuieşte, de asemenea, să se îndulcească culoarea neagră cu puţină apă cu clei; drept alb este folosită ceruza, iar miniul pentru a reliefa lucrurile care par făcute din bronz, ale căror pete de lumină sînt făcute cu galben; pentru fonduri şi pentru petele întunecate sînt folosite aceleaşi pămînturi galbene şi roşii şi acelaşi negru despre care am vorbit la pictura în frescă şi cu care se capătă tonurile de mijloc şi umbrele. Alte clarobscururi se mai umbresc şi cu alte culori, cum ar fi pămîntul de Umbria, din care se scot verdele, galbenul şi albul de pămînt; se dau, de asemenea, umbre şi cu pămînt negru, care bate şi în verde şi în negru şi care se cheamă *verdaccio*.

XII. DESPRE SGRAFFITO-URILE DE PE FAŢADELE CASELOR CARE NU SE TEM DE APĂ; DE CE NE SLUJIM PENTRU A LE LUCRA; CUM SE LUCREAZĂ GROTEŞTILE PE PEREŢI

Pictorii mai cunosc încă un fel de pictură, numită *sgraffito* [1], care este desen şi pictură în acelaşi timp, şi care nu slujeşte decît pentru ornamentarea faţadelor caselor şi palatelor, deoarece picturile de acest fel se fac mai repede şi nu se tem nicicum de apă, din pricină că toate contururile lor, în loc să fie desenate cu cărbune sau alt material asemănător, sînt trase de pictor cu mîna, ajutîndu-se de un fier. Această lucrare se face în felul următor: se ia var, amestecat — ca de obicei — cu nisip şi, folosind paiele arse, i se dă o culoare de mijloc,

AVC 2012

bătînd în argintiu, dar ceva mai întunecat, iar cu acest amestec se tencuieşte faţada. La terminare, aceasta se albeşte în întregime, spoindu-se cu var de travertin, iar după albire, pictorul copiază cartoanele înnegrite pe dos cu cărbune sau desenează ceea ce are de gînd să facă; după aceasta, apasă cu un fier, urmărind conturu-rile şi îndepărtează stratul alb, care — dedesubt aflîndu-se tencuiala neagră — lasă să se vadă toate zgîrieturile fierului ca şi cum ar fi liniile unui desen. De obicei, fondul alb este îndepărtat în întregime şi — folosindu-se o vopsea de apă de culoare închisă foarte subţire — se colorează cu ea părţile întunecate, ca şi cum ar fi vorba de o hîrtie; de departe, toate acestea se văd foarte frumos, iar groteştilor [2] sau ghirlandelor înfăţişate pe fondul negru li se dau umbre tot cu această vopsea de apă. E vorba de o lucrare pe care pictorii, fiindcă se face prin zgîrierea cu fierul, au numit-o *sgraffito*. Ne rămîne acum să vorbim despre groteştile lucrate pe perete. În cazul celor făcute pe fond alb, fiindcă zidul nu este acoperit cu stuc iar varul nu este alb, trebuie să acoperim tot fondul cu un strat subţire de culoare albă; după aceasta, se copiază desenele şi se lucrează în frescă, folosind culori puternice; lucrarea aceasta nu va avea însă niciodată graţia celor lucrate pe stuc. În această manieră, groteştile pot fi făcute cu un desen mai gros sau mai subţire, lucrîndu-se însă în acelaşi fel în care se fac picturile în frescă sau pe zid.

[1] Ceea ce vrea să spună că e vorba de o lucrare obţinută prin zgîriere. Principiul *sgraffito*-ului este de a suprapune două straturi de culori diferite, pentru ca prin zgîrierea celui de deasupra să se facă văzut cel de dedesubt, apărînd astfel ca un desen. Genul acesta de lucrări era foarte răspîndit în secolul al XVI-lea şi se pare că Vasari este primul care a vorbit despre el.

[2] În al XXXI-lea capitol al « Vieţii » sale (partea 1), Cellini explică de unde le vine acest nume: «Modernii sînt cei care le-au denumit astfel, întrucît învăţaţii au descoperit asemenea lucrări în hrubele Romei; odinioară aceste hrube foloseau drept odăi, vetre, săli de învăţătură şi altele; din pricina stratului de pămînt aşezat peste ele, toate acestea au devenit însă subterane, şi cum la Roma aceste hrube se numesc grote, lucrările amintite au căpătat şi ele numele de « groteşti ». (Vezi *Viaţa lui Benvenuto Cellini*, trad. de Ştefan Crudu, Bucureşti, E.S.P.L.A. 1960, pag. 86).

XIII. CUM SE LUCREAZĂ GROTEȘTILE PE STUC

Groteștile sînt niște picturi pline de ciudățenie și de haz, făcute de cei vechi pentru împodobirea golurilor, în acele locuri unde nu se potriveau decît lucruri fără nici o noimă, înfățișînd tot felul de monștri, potrivit micimii locului sau închipuirii artiștilor, care, în tot ce făceau, nu țineau seama de nici o regulă, agățînd, de pildă, de un fir subțire o greutate de neurnit, punîndu-i unui cal niște frunze, în loc de picioare, iar unui om picioare de cocostîrc, desenînd apoi peste tot nenumărate panglicuțe și păsărele; de altfel, artistul era socotit cu atît mai talentat cu cît îi era mai năstrușnică închipuirea. Mai tîrziu, aceste picturi au căpătat însă reguli și au fost așezate fie de-a lungul frizelor, fie în despărțituri într-o frumoasă înșiruire, ajungîndu-se pînă la amestecarea lor cu ornamentele în stuc. Deprinderea aceasta a mers atît de departe, încît la Roma — și pretutindeni unde se aflau romanii — s-au păstrat încă urmele lor. E adevărat însă că acoperite cu aur, și lucrate în stuc, sînt foarte vesele și plăcute la vedere. Execuția lor se face în patru feluri: unii lucrează stucul curat; alții fac numai ornamentele în stuc, pictînd scenele în spațiile goale, iar groteștile pe frize; ceilalți lucrează figurile parte în stuc iar parte pictate, în alb și negru, imitînd cameele și alte pietre. Din acest fel de grotești și stucuri s-au văzut și se văd numeroase opere lucrate de artiștii din zilele noastre, care au împodobit cu ele clădirile cele mai de seamă din întreaga Italie, vădind atîta grație și frumusețe, încît i-au întrecut cu mult pe cei vechi. Ultimii, în sfîrșit, lucrează pe stuc în acuarelă, dînd cu ea fondul pe care îl umbresc cu felurite alte culori. Grotești vechi, de toate aceste feluri, care au înfruntat destul de bine vremea, se văd încă în numeroase locuri din Roma și Pozzuolo, alături de Napoli. Cel din urmă fel poate fi foarte bine lucrat și cu culori tari, în frescă, lăsînd stucul alb drept fond pentru aceste grotești care — ce-i drept — au în ele o grație plină de frumusețe; printre ele se amestecă peisaje, spre a le da voioșie, precum și scene ale căror mici personaje sînt colorate. În acest ultim fel lucrează astăzi în Italia numeroși maeștri, deosebit de talentați în acest meșteșug.

AVC 2012

XIV. CUM SE AUREŞTE CU ARGILĂ ROŞIE, CU MORDANT ŞI ÎN ALTE CHIPURI

O înţeleaptă dezlegare a unei minunate taine a fost într-adevăr aflarea chipului în care aurul să poată fi bătut în foi atît de subţiri încît, pentru o mie de foi — avînd latura de o optime de cot — artistului să nu-i trebuiască decît metalul a şase scuzi. Cu nimic mai puţin iscusită a fost însă aflarea chipului în care să putem întinde aurul deasupra ipsosului, în aşa fel ca lemnul sau alte materiale, ascunse dedesubt, să pară a fi cu totul şi cu totul de aur. Lucrul acesta se face precum vom arăta mai departe. Se acoperă lemnul cu straturi subţiri de ipsos care, cu ajutorul unui clei mai mult moale decît tare, devine ca o pastă, straturile urmînd a fi mai puţine sau mai numeroase, după cum şi lemnul este bine sau rău lucrat. Netezind apoi ipsosul şi şlefuindu-l, se ia un albuş de ou, curat, şi se bate bine cu apă, amestecînd în el argilă roşie, înmuiată mai înainte cu puţină apă; în felul acesta se capătă întîiul amestec, care este apos şi limpede, iar după aceasta cel de al doilea, care este mai gros. Se unge apoi lucrarea, de cel puţin trei ori, cu acest amestec, pînă se acoperă pretutindeni, după care — udînd puţin cîte puţin, cu o pensulă — se aştern deasupra foiţele de aur, care se prind fără zăbavă de această pastă moale; mai tîrziu, cînd lucrarea s-a uscat puţin — dar nu de tot — se netezeşte aurul cu un dinte de cîine sau de lup pînă ajunge strălucitor şi frumos la vedere. Mai este cunoscut încă un fel de aurire, care se face cu ajutorul unui mordant şi care se foloseşte pentru orice fel de lucruri: piatră, lemn, pînză, metale de orice fel, stofe şi piele, fără a căpăta însă aceeaşi strălucire care se capătă prin celălalt mijloc. Acest mordant — care este materialul cu care se lipeşte aurul — se face din culori amestecate cu uleiuri de tot felul, sau din ulei încins amestecat cu lac şi se dă peste lemnul acoperit mai întîi cu două straturi de clei. După ce mordantul a fost întins — dar nu de îndată, ci cînd e pe jumătate uscat — se aştern deasupra foiţele de aur. Acelaşi lucru se poate face şi cu argilă roşie — dacă e grabă mare — deoarece, dacă se face

 întocmai, ţine; mijlocul acesta este folosit însă mai mult

AVC 2012

pentru lucrarea şeilor, a arabescurilor sau a altor ornamente şi nu pentru altceva. Se mai poate, de asemenea, să se piseze într-un mojar foiţe de aur şi să fie amestecate cu puţină miere şi gumă arabică; acest amestec e folosit de miniatori şi de numeroşi alţi artişti cărora le place să lucreze cu pensula profiluri sau micile pete de lumină din tablouri. Toate acestea sînt foarte frumoase lucruri, vrednice de aflat; fiind însă mult prea multe, nu voi mai vorbi despre ele.

XV. DESPRE MOZAICUL DIN STICLĂ; CUM SE CUNOAŞTE CEL BINE FĂCUT ŞI VREDNIC DE LAUDĂ

Deoarece mai sus, în al VI-lea capitol închinat Arhitecturii, am arătat pe larg ce este mozaicul şi cum se lucrează, acum — vorbind numai despre cele ale picturii — vom spune că este o măiestrie cu adevărat uriaşă să îmbini bucăţelele de mozaic atît de bine încît, de departe, să ţi se pară că este vorba de o pictură frumoasă şi vrednică de cinstire; în acest fel de lucrări este nevoie de o deprindere şi de o pricepere uriaşă, unite cu o adîncă înţelegere a artei desenului, deoarece, acela care, în desenele sale, pierzînd din vedere rostul mozaicului, îngrămădeşte din belşug personajele în scenele pe care le înfăţişează şi merge prea mult la amănunt, acela — zic — aduce numai încurcături. Tocmai de aceea este nevoie ca desenul cartoanelor pentru mozaic să fie făcut într-o manieră frumoasă, simplu, aerisit, neîngreuiat şi limpede. Cel care, într-un desen, înţelege forţa umbrelor aruncate de o figură asupra alteia şi ştie să dea cît mai puţină lumină şi cît mai multă întunecime, lăsînd unele spaţii libere, acela — mai mult decît oricare altul — va face un mozaic frumos şi întru totul potrivit cu canoanele

AVC 2012

artei. Mozaicul prețuit cere să aibă multă limpezime în sine — cu o oarecare întunecare pierdută în umbre — și cere să fie făcut cu cea mai mare iscusință, pentru ca — privit de departe — să pară pictură și nu o intarsie [1] făcută din bucăți. Iată de ce mozaicurile care vor avea aceste însușiri vor fi bine făcute și se vor bucura de laudele tuturor, mai ales că mozaicul este cea mai trainică dintre toate picturile. În vreme ce restul picturilor își pierd, cu vremea, strălucirea, mozaicul — după ce a fost făcut — devine tot mai frumos; în afară de aceasta, pictura piere de la sine, pe cînd mozaicul, datorită îndelungatei sale vieți, poate fi socotit ca și veșnic. Datorită acestei însușiri putem noi, de altfel, să ne dăm seama de desăvîrșirea vechilor noștri maeștri ca și de a celor din antichitate, prin mijlocirea acelor opere care astăzi se recunosc a fi din vremea lor, cum sînt — de pildă — mozaicurile din templul lui Bachus [2] de la Sant'Agnesa, dinafara Romei, unde tot ceea ce s-a lucrat s-a vădit a fi desăvîrșit; la Ravenna [3] se găsesc, de asemenea, ca și în mai multe locuri, minunate mozaicuri vechi; tot astfel, la Veneția — în biserica San Marco [4], la Pisa — în Dom [5] și la Florența — tribuna bisericii San Giovanni [6]; cel mai frumos dintre toate este însă acela al lui Giotto, în nava porticului de la San Pietro din Roma [7], deoarece — în acest fel de lucrări — înfățișează ceva cu adevărat minunat; cît despre artiștii din zilele noastre amintim numai mozaicul lui Domenico del Ghirlandaio [8], de deasupra ușii din-afară a bisericii Santa Maria del Fiore, în partea dinspre biserica della Nunziata.

Bucățile din care se face mozaicul se pregătesc în felul următor: cînd cuptoarele sînt gata, iar vasele de fier sînt pline cu sticlă, se pun culorile, fiecare vas prinindu-și-o pe a sa și ținînd seamă că tonurile mai închise se capătă treptat, pornind de la un alb curat, dens și nestrăveziu, la fel cum se face pregătirea culorilor și în pictura obișnuită. Apoi, cînd sticla a ars cît trebuie și e bine topită, iar toate culorile — deschise, închise sau de alt soi — sînt gata pregătite, se ia sticla caldă cu niște linguri lungi de fier și se așază pe o marmură netedă, apăsîndu-se deasupra ei cu altă bucată de marmură, căpătîndu-se astfel niște discuri care se netezesc și ele pînă ajung de grosimea unei treimi din lungimea unui

deget. Cu un cuţit anume, sînt tăiate apoi bucăţi pătrate, pe care unii le întind cu un fier înroşit în foc, dîndu-le grosimea dorită. Alungindu-se, bucăţile acestea sînt tăiate cu ajutorul corindonului — şi la fel se face dacă este nevoie — cu toate bucăţile, care, atunci cînd sînt gata, sînt puse în cutii, unde se păstrează ca şi culorile pentru frescă, ţinîndu-se deosebite culorile mai deschise de cele mai închise. Există şi un alt fel de sticlă, folosită pentru fond şi pentru părţile mai luminate ale veşmintelor, care urmează a fi aurite. Pentru aurire se iau acele discuri de sticlă care au fost făcute în chipul arătat mai sus, se unge toată suprafaţa lor cu apă gumată şi se aştern deasupra foiţe de aur; sînt puse apoi pe o lopată de fier, iar aceasta este vîrîtă în gura cuptorului, însă numai după ce întreaga suprafaţă a discului pe care s-a aşternut aurul a fost acoperită cu o sticlă subţire, în aşa fel ca o singură bucată să acopere întregul disc; în foc, discurile sînt ţinute pînă aproape de înroşire; scoţîndu-le, aurul se lipeşte dintr-o dată, întipărindu-se parcă în sticlă, aşa încît nu-l mai pot da jos nici ploaia, nici furtuna; şi aceste discuri sînt tăiate şi păstrate tot după cum am arătat mai sus. Pentru lucrarea mozaicului pe perete, unii artişti obişnuiesc să facă un carton colorat — pe care alţii îl lasă însă necolorat; se copiază apoi — sau se desenează — contururile, pe stuc, bucată cu bucată, punîndu-se după aceasta, unele lîngă altele, atîtea bucăţi cîte sînt de trebuinţă pentru ceea ce urmează să fie lucrat în mozaic. Stucul, fiind întins pe pereţi într-un strat gros, poate aştepta două sau trei zile, după cum e şi vremea, şi se face din travertin, var, cărămidă pisată, traganţi şi albuş de ou, păstrîndu-se apoi moale cu ajutorul unor cîrpe muiate în apă. Aşadar, cartoanele sînt lipite pe perete — bucată cu bucată — copiindu-se pe stuc contururile desenului; cu nişte cleşti mici, se iau după aceasta bucăţelele de sticlă şi se prind în stuc, punîndu-se cele mai deschise în locurile luminate, cele de culoare mijlocie pe părţile de aceeaşi culoare, iar cele de culoare închisă pe părţile întunecate, imitîndu-se umbrele, luminile şi culorile mijlocii, aidoma ca pe carton: în felul acesta, lucrînd cu rîvnă, se ajunge, încet-încet, la desăvîrşire. Cel care face îmbinările cît mai strînse, aşa încît mozaicul să se vadă frumos şi neted, este mai vrednic de laudă şi mai preţuit decît ceilalţi. Sînt

AVC 2012

unii, de altfel, care lucrează mozaicul cu atîta iscusinţă încît acesta, ieşind din mîna lor, pare o pictură în frescă. O dată prinsă în stuc, sticla stă atît de bine fixată încît durează o veşnicie, precum dovedesc atît mozaicurile antice din Roma cît şi cele ale artiştilor noştri mai vechi: la fel cu toţi aceştia, artiştii din zilele noastre au făurit şi ei opere minunate.

[1] *Intarsie:* lucrare în care, prin îmbinarea unor bucăţele de lemn de felurite forme şi culori, se obţin efecte decorative sau figurale. Vezi, mai departe, capitolul al XVII-lea, în care se vorbeşte numai despre acest gen de lucrări.
[2] Vezi capitolul I despre Arhitectură, nota 1, p. 54.
[3] E vorba de vechile şi numeroasele mozaicuri bizantine din bisericile Sant'Apollinare, San Vitale şi Battistero degli Ortodossi.
[4] Întreaga biserică San Marco, atît pe dinăuntru cît şi pe dinafară, este împodobită cu mozaicuri de o mare frumuseţe, lucrate treptat, începînd din secolul al XI-lea şi pînă în al XVIII-lea.
[5] Lucrarea a fost începută în secolul al XII-lea, de un anume *maestro* Francesco; continuată apoi, în 1302, de Cimabue şi terminată, în 1321, de un anume Vincino da Pistoia.
[6] Mozaicurile de aici nu pot fi atribuite cu certitudine nici unuia din artiştii secolului al XIII-lea. A lucrat însă la ele şi Cimabue (vezi şi « Viaţa » acestuia).
[7] Din lucrarea lui Giotto n-a mai rămas decît foarte puţin, din pricina restaurărilor pe care le-a suferit.
[8] Se află încă acolo şi înfăţişează o *Bunăvestire*. A fost început în 1489 şi terminat în 1490, lucrînd la el atît Domenico, cît şi fratele său David.

XVI. DESPRE SCENELE ŞI PERSONAJELE LUCRATE PRIN ÎNCRUSTARE ÎN PARDOSELI, IMITÎND LUCRĂRILE ÎN CLAROBSCUR

Alături de mozaicul făcut din bucăţele, maeştrii artişti din zilele noastre au adăugat un alt fel de mozaic, făcut din bucăţi de marmură îmbinate între ele şi imi-

AVC 2012

tînd picturile în clarobscur; aceasta a luat naştere din dorinţa lor înflăcărată de a rămîne în lume, pentru viitorime — chiar dacă ar fi fost să dispară celelalte feluri de pictură — o lumină care să păstreze veşnic strălucitoare amintirea pictorilor din zilele noastre; în acest scop, deci, au imitat ei — cu un uluitor meşteşug — scene uriaşe, care nu numai că au putut fi făcute în pardoselile peste care se calcă, dar au putut fi şi încrustate în pereţii dinafară ai clădirilor mari şi ai palatelor, cu o artă atît de frumoasă şi vrednică de uimire, încît nici nu poate fi vorba ca vremea să dăuneze desenul celor cîţiva artişti care s-au îndeletnicit cu acest meşteşug, precum se poate vedea în Domul din Siena [1], început mai întîi de Duccio Sanese iar apoi, în zilele noastre, continuat şi mărit de către Domenico Beccafumi. Arta aceasta are atîtea lucruri bune şi noi în ea şi-i atît de trainică, încît nici nu s-ar putea dori o pictură în alb şi negru mai bine făcută şi mai frumoasă. Se folosesc în acest scop trei soiuri de marmură, care vin din munţii Carrarei: una dintre ele este foarte măruntă la bob şi de un alb strălucitor; cea de-a doua nu-i albă, ci bate în vînăt, dînd astfel o culoare de mijloc; în sfîrşit, cea de-a treia este o marmură cenuşie, bătînd în argintiu şi slujeşte drept culoare închisă. Urmînd să se facă cu ajutorul lor o figură, se desenează mai întîi un carton în clarobscur, folosind aceleaşi culori; după aceasta, în contururile tuturor părţilor — mijlocii, întunecate sau luminoase — se îmbină cu grijă, în locul acestor culori, mai întîi albul strălucitor al primei marmuri, iar apoi — alături — marmura mijlocie şi cea întunecată, potrivit însuşi cartonului desenat de artist.

Cînd toate bucăţile de marmură, de toate culorile, au fost astfel îmbinate laolaltă şi netezite, artistul care a desenat cartonul ia o pensulă înmuiată în negru şi desenează pe deasupra marmurii întreaga operă, însemnînd părţile întunecate, la fel cum se desenează cu peniţa pe hîrtie profilurile şi contururile unei lucrări în clarobscur. Îndată după aceasta, sculptorul sapă cu uneltele sale de oţel toate aceste profiluri şi linii pe care le-a făcut pictorul, desenînd cu penelul muiat în negru. Cînd totul e gata, bucăţile de marmură sînt rezidite rînd pe rînd, după care se umplu toate tăieturile pe care le-a făcut dalta cu un amestec de răşină neagră

AVC 2012

topită — ori smoală — cu negru de pămînt; cînd amestecul s-a răcit și s-a întărit, se înlătură tot ceea ce prisosește, folosind niște bucăți de tuf vulcanic, iar cu nisip, cărămidă și apă se freacă și se netezește pînă cînd atît marmura cît și umplutura ajung la același nivel; acum opera arată ca și cum ar fi într-adevăr o pictură făcută pe o suprafață dreaptă și dovedește nu numai o forță uriașă, dar și artă și măiestrie. Tocmai din pricina frumuseții sale, a și ajuns să fie atît de folosită, făcînd ca numeroase pardoseli de camere să se lucreze, astăzi, din cărămizi; o parte din acestea se fac dintr-un pămînt alb, care bate în albastru, cînd e proaspăt, și se schimbă în alb, după ce a ars în foc; cealaltă parte se face din pămînt obișnuit, care — după ardere — capătă culoare roșie. Din aceste două feluri de cărămizi au fost făcute pardoseli îmbinate în felurite chipuri, așa cum arată sălile palatului papal de la Roma [2] — făcute pe vremea lui Raffaello da Urbino — sau numeroase încăperi din castelul Sant'Agnolo [3], unde, tot din cărămidă au fost lucrate — nu de mult — atît armele papii Paul, înfățișînd un crin încrustat, cît și multe alte blazoane; în ceea ce privește Florența, amintim pardoseala bibliotecii din biserica San Lorenzo, făcută din porunca ducelui Cosimo; toate aceste lucrări de încrustație au fost duse la bun sfîrșit cu atîta iscusință încît nici nu se poate dori ceva mai frumos în asemenea meșteșug; de altfel, toate se trag din mozaicul obișnuit. Și fiindcă acolo unde s-a vorbit despre pietrele și marmurile de orice fel, nu au fost amintite cîteva marmuri amestecate, de curînd descoperite de ducele Cosimo, voi arăta aici, că în anul 1563, Înălțimea sa a găsit în munții de la Pietrasanta, aproape de Stazzema [4], un munte foarte înalt, măsurînd două mile de jur împrejur, a cărui primă scoarță este o marmură albă, cît se poate de bună pentru făcut din ea statui. Dedesubtul acesteia se află o marmură pestriță, roșie și gălbuie, iar și mai dedesubt, se află încă una, verzuie, neagră, roșie și galbenă, cu felurite alte amestecuri de culori; toate sînt tari, și cu cît mergi mai înăuntru, cu atît crește și tăria lor: deocamdată, se vede că s-ar putea scoate de aici coloane înalte de cincisprezece pînă la douăzeci de coți. Scoaterea marmurii nu a început încă, făcîndu-se mai întîi — din porunca Înălțimii sale — un drum lung

AVC 2012

de trei mile pentru a putea duce, de la carieră şi pînă în port, aceste marmuri amestecate, care — după cît se vede — vor fi foarte potrivite pentru pardoseli.

[1] E vorba de pardoseala acestuia. Operă de mare frumuseţe, la a cărei execuţie au luat parte numeroşi artişti din Siena. Este începută însă după moartea lui Duccio, şi nu de el, cum afirmă Vasari. În schimb, Beccafumi (sec. al XVI-lea) a luat parte la execuţie.
[2] Aluzie la apartamentele Borgia, ale căror pardoseli originale se păstrează încă, în parte.
[3] Părţi întregi din pardoselile acestuia se păstrează încă, avînd încrustate în ele blazoanele papilor Alexandru al V-lea, Iuliu al II-lea, Leon al X-lea, Paul al III-lea şi alţii.
[4] Vasari nu pierde nici un prilej pentru a-l lăuda pe ducele Cosimo, căruia îi atribuie tot felul de descoperiri.

XVII. DESPRE MOZAICUL DE LEMN, ADICĂ DESPRE INTARSII; DESPRE LUCRĂRILE CARE SE FAC DIN BUCĂŢI DE LEMN, VOPSITE ŞI ÎMBINATE ÎN CHIP DE PICTURĂ

Cît e de uşor ca la descoperirile înaintaşilor să poţi adăuga, oricînd, o nouă născocire, ne-o arată destul de limpede nu numai îmbinările de pardoseli, despre care am vorbit mai sus şi care se trag, fără îndoială, din mozaicul obişnuit, dar şi numeroasele lucrări de intarsie, care — prin asemănare cu mozaicul şi cu pictura — au fost făcute de artiştii noştri cei vechi din bucăţele de lemn, felurit colorate, potrivite şi îmbinate laolaltă într-o placă de nuc, pe care artiştii din zilele noastre le numesc lucrări de îmbinare, cu toate că în vechime li se spunea *intarsii*. Cele mai bune lucrări de acest fel sînt cele făcute în Florenţa pe vremea lui Filippo *di ser*

AVC 2012

Brunellesco [1], iar mai apoi, pe vremea lui Benedetto da Maiano [2], care însă, socotindu-le drept lucruri nefolositoare, le-a părăsit cu desăvîrşire, aşa cum vom arăta în « Viaţa ». sa. La fel cu ceilalţi artişti din trecut, le-a lucrat însă şi el numai în alb şi negru; Fra Giovanni Veronese [3], care a cules multe roade de pe urma acestei arte, i-a adus mari îmbunătăţiri, vopsind lemnul în tot felul de culori, cu ajutorul unor ape şi al unor vopsele pregătite prin fierbere, ca şi cu cel al unor uleiuri ce pătrund cu uşurinţă în lemn, căpătînd astfel bucăţi de lemn — în tonuri deschise sau întunecate, în toate nuanţele — ca şi în arta picturii — şi lucrînd părţile luminoase din operele lui cu bucăţi de lemn cîinesc. Intarsiile îşi au începutul în lucrările de perspectivă, unde, un număr nesfîrşit de linii, întretăindu-se în unghiuri diferite, dau în cele din urmă desenul; intarsia este şi ea alcătuită din bucăţi ale căror muchii se îmbină în aşa fel încît întreaga suprafaţă pare făcută dintr-o singură bucată, deşi sînt peste o mie de bucăţi. Tot astfel au lucrat maeştrii din antichitate şi la încrustaţiile de pietre preţioase, după cum se vede limpede pe porticul de la San Pietro, unde se află o colivie cu o pasăre [4], încrustate cu felurite pietre pe un fond de porfir, lăsînd să se vadă şi barele coliviei, ca şi celelalte părţi ale ei. Lemnul fiind însă mai moale şi mai uşor de lucrat, maeştrii noştri au putut să facă din el lucrări mai multe şi mai potrivite cu gustul lor. Au imitat bine umbrele, înnegrind lemnul prin foc, numai pe o singură latură; alţii, însă, au folosit mai tîrziu uleiul de sulf şi apele de sublimat şi arsenic, cu care au dat întocmai acele culori pe care le-au dorit, aşa cum se vede în lucrările lui Fra Damiano [5], din biserica San Domenico din Bologna. Şi fiindcă meşteşugul acesta nu înseamnă altceva decît executarea unor desene apte pentru asemenea lucrări, cu multe clădiri sau nenumărate alte obiecte care să aibă contururile în unghi drept, putîndu-li-se da forţă şi relief prin folosirea clarobscurului, acesta nu i-a ispitit decît pe cei care au avut mult mai multă răbdare decît desen. Tocmai de aceea s-au şi făcut atîtea lucrări, înfăţişînd chipuri omeneşi, fructe sau animale, unele din ele fiind, de altfel, pline de viaţă; cum se înnegresc însă repede şi nu fac altceva decît să imite pictura — alături de care nu pot totuşi să stea — şi cum nu au nici o viaţă prea lungă,

din pricina cariilor şi a focului, aceste lucrări, deşi măiestrit făcute şi vrednice de laudă, sînt socotite totuşi vreme risipită în zadar.

[1] Vezi şi « Viaţa » acestuia.
[2] Amintim, între altele, uşile sacristiei Domului din Florenţa ca şi cele ale sălii de audienţă din Palazzo Vecchio. A lucrat împreună cu fratele său, Giuliano, care se specializase în asemenea lucrări în lemn. A se vedea şi « Vieţile » lor.
[3] A lucrat minunatele jilţuri din biserica Santa Maria in Organo din Verona, executînd în intarsie perspective şi naturi moarte în care a arătat o tehnică deosebită.
[4] Lucrare pierdută în urma dărîmării vechii biserici San Pietro.
[5] Era de fel din Bergamo şi aparţine — ca şi Fra Giovanni Veronese — şcolii veneţiene.

XVIII. DESPRE PICTAREA FERESTRELOR DE STICLĂ; CUM SE FACE LEGĂTURA CU PLUMB ŞI FIER — PENTRU A LE SPRIJINI — FĂRĂ A ADUCE VREO DAUNĂ FIGURILOR PICTATE

Încă din antichitate s-a obişnuit, dar numai pentru oamenii mari — sau avînd măcar un rang oarecare — ca ferestrele să fie astupate în aşa fel încît, fără să împiedice lumina, să nu îngăduie pătrunderea vînturilor sau frigului; aşa ceva nu se făcea însă decît în sălile de baie sau de aburi, în sere şi în celelalte locuri retrase, deschizăturile sau golurile acestora astupîndu-se cu anumite pietre străvezii, cum ar fi agatele, alabastrul sau unele marmuri moi, care sînt amestecate şi bat în galben. Oamenii din zilele noastre însă, avînd cuptoare de sticlă în mult mai mare număr, şi-au astupat ferestrele cu

AVC 2012

geamuri, turnate rotund ca un ochi sau în plăci drepte — prin asemănare sau prin imitarea celor făcute din piatră, de cei din antichitate — strîngîndu-le laolaltă și întărindu-le, cu vergele de plumb crestate de amîndouă părțile, iar apoi, prinzîndu-le puternic, fie cu praznuri anume înzidite, fie — mai curînd — cu o ramă de lemn [1], după cum vom arăta mai departe. Și de unde, la început, ochiurile ferestrelor se făceau doar albe, numai colțurile fiind ori albe ori colorate, artiștii s-au gîndit mai tîrziu să facă un fel de mozaic din aceste geamuri felurit colorate și îmbinate astfel încît să semene cu o pictură. Iscusința lor a crescut atît de mult în această privință încît astăzi vedem că arta ferestrelor de sticlă a ajuns nu numai la aceeași desăvîrșire pe care o au frumoasele picturi de tablouri, dar chiar la o unitate de colorit și la o execuție foarte îngrijită, așa cum vom arăta pe larg în «Viața» francezului Guglielmo da Marcilla [2]. În această artă, flamanzii și francezii au dat lucrări mai frumoase decît celelalte nații [3] căci, cercetînd ei mai în amănunt lucrurile legate de foc și de culori, s-au apucat să ardă în foc culorile care se pun pe geam, pentru ca nici vîntul, nici aerul și nici ploaia să nu le mai poată dăuna cu nimic; pînă la o vreme obișnuiau să acopere geamurile cu culori de tempera, făcute, de cele mai multe ori, cu gumă arabică; după cîtva timp aceste culori se stricau, iar vîntul, bruma și ploaia le ștergeau în așa fel încît nu mai rămînea decît culoarea geamului. Astăzi vedem că arta aceasta a ajuns la acea culme dincolo de care — în ceea ce privește gingășia, frumusețea sau orice altă însușire — nu mai putem dori nimic care să-i sporească desăvîrșirea; pe deasupra, ea vădește o grație de nedepășit și este aducătoare atît de sănătate — căci ocrotește încăperile de vînturi și de miazme urîte — cît și de folos și înlesnire, prin lumina limpede și odihnitoare care străbate aceste geamuri. E adevărat însă că, pentru ca geamurile să aibă aceste însușiri, sînt de trebuință — mai întîi — trei lucruri, și anume: o luminoasă limpezime a geamurilor alese, o frumoasă compoziție a subiectelor care urmează să fie lucrate și un colorit felurit, dar care să nu strice limpezimea. Limpezimea înseamnă priceperea de a alege acele geamuri potrivite în atare scop, iar în aceasta, cele franțuzești, cele flamande și cele englezești sînt mai bune decît cele venețiene [4].

AVC 2012

Așa, de pildă, geamurile flamande au mult mai multă limpezime decît cele venețiene, care sînt încărcate de culoare, și de aceea, dacă le umbrim cumva cu o culoare mai închisă pe cele dintîi — adică pe cele limpezi — ele nu-și pierd de loc limpezimea, rămînînd străvezii chiar în părțile lor umbrite; în schimb, cele venețiene, fiind întunecate de felul lor, își pierd cu totul limpezimea atunci cînd le mai întunecăm și noi, umbrindu-le. Și cu toate că multora le place să aibă geamuri încărcate de culori puse, în chip nefiresc, una peste alta, deoarece aceste culori, bătute de aer și de soare, capătă nu știu ce frumusețe care o întrece pe a celor naturale, e totuși mai bine să se folosească geamuri limpezi de felul lor — și nu întunecate — pentru ca grosimea stratului de culoare să nu le strice cu nimic.

Cînd se lucrează o asemenea operă trebuie să se deseneze pe un carton contururile personajelor și ale cutelor veș-mintelor, arătînd astfel cum să se facă îmbinarea geamu-rilor; după aceea, se iau bucățile de geam roșii, galbene, albastre și albe și se împart — după nevoia desenului — unele pentru veșminte, iar altele pentru carnație. Pentru a se micșora fiecare placă de sticlă la mărimile desenate pe carton, sînt copiate pe ele — așa cum stau așezate pe carton — profilurile din dreptul lor, cu ajutorul unui condei de ceruză, iar apoi, pentru a le regăsi cu mai multă ușurință la îmbinare, i se dă fiecăreia un număr, care la terminarea lucrării se șterge. O dată făcute toate acestea, se ia un fier ascuțit înroșit în foc și — după ce s-a zgîriat cît de cît cu un vîrf de corindon fața geamului care trebuie tăiat, udînd-o și cu puțină salivă — se trece cu vîrful acestui fier pe deasupra contururilor desenate, dar puțin mai alături; în felul acesta, plimbînd vîrful fierului, încetul cu încetul, pe suprafața geamului, acesta se înclină și se desprinde din placă. Bucățile astfel tăiate sînt curățite apoi tot cu corindon, îndepărtîndu-se prisosul, după care, cu ajutorul unei unelte numită *grisatoio* sau *topo*, se șlefuiesc contururile desenate, pînă cînd geamurile ajung de mărimea potrivită pentru îmbinare. Acum, bucățile de geam sînt puse unul lîngă altul, întinzîndu-le pe cartonul așezat pe o masă dreaptă, și începe pictarea umbrelor veșmintelor, care se face cu pilitură măruntă de fier și cu un fel de rugină de culoare roșie ce se găsește în minele de fier sau cu

AVC 2012

creion roşu şi tare, pisat; tot cu aceste culori se umbreşte şi carnaţia, acoperind-o cu negru şi roşu, după nevoie. Pentru pictarea carnaţiei, trebuie însă ca, chiar de la început, să se acopere cu roşu toate geamurile, acelaşi lucru făcîndu-se şi cu negrul pentru veşminte, amestecînd amîndouă aceste culori cu gumă arabică, pictarea propriu-zisă făcîndu-se încet-încet, şi dîndu-se apoi umbrele, după cum arată cartoanele. Cînd sînt gata pictate, dacă vrem să li se dea o lumină puternică, se ia o pensulă cu părul scurt şi subţire şi se trece cu ea peste geamuri, acolo unde acestea urmează să fie luminate, îndepărtîndu-se astfel întîiul strat de culoare care acoperea totul; apoi, folosind coada pensulei, se dă lumină părului, bărbii, veşmintelor, clădirilor şi peisajelor, după dorinţă. Se întîlnesc totuşi în acest fel de lucrări nenumărate greutăţi, iar cel care se îndeletniceşte cu ele poate să pună pe sticlă tot felul de culori căci desenînd — de pildă — pe un fond roşu, o frunză sau un alt amănunt şi voind ca acestea să capete, prin ardere, o altă culoare, se poate curăţi geamul cu o unealtă oarecare, atît cît ţine frunza, îndepărtînd primul strat de vopsea; în felul acesta, geamul rămîne alb, i se poate da apoi acel roşu făcut din felurite amestecuri şi care, topindu-se în timpul arderii, se schimbă în galben. Se poate face la fel cu toate culorile, dar galbenul izbuteşte mult mai bine pe alb; albastrul pentru fond se schimbă, prin ardere, în verde, căci galbenul amestecat cu albastru dă culoarea verde. Galbenul nu se dă niciodată decît pe faţa dinăuntru a geamului, care nu e pictată, deoarece, topindu-se şi curgînd, ar strica culoarea dintîi, amestecîndu-se cu ea; astfel însă, după arderea geamurilor, rămîne deasupra un strat gros de culoare roşie, care, fiind îndepărtată cu o unealtă, lasă să se vadă galbenul. O dată pictate, geamurile sînt puse într-o tavă de fier. cu un strat de cenuşă cernută, amestecată cu var ars; geamurile sînt astfel despărţite şi acoperite, strat după strat, cu această cenuşă, iar apoi sînt vîrîte în cuptor; aici, arzînd un foc moale, cenuşa şi geamurile se încălzesc încet-încet, pînă se înroşesc, din care pricină, culorile — încingîndu-se şi ele — se înroşesc, se topesc şi se prind de sticla geamului. Este nevoie ca această ardere să se facă cu cea mai mare băgare de seamă, căci dacă un foc prea încins ar face să crape geamurile,

un altul prea moale nu ar coace culorile. Geamurile nu trebuie scoase pînă cînd tava de fier sau tigaia în care sînt așezate nu-i toată înroșită de foc, ca și cenușa, de altfel, pe care au fost puse cîteva mici probe, spre a vedea cînd anume începe culoarea să se topească. Sfîrșind cu toate acestea, se toarnă plumb în anumite forme de piatră sau de fier, avînd două șanțuri, adică unul de fiecare parte, cu ajutorul cărora se îmbină și se strîng geamurile; plumburile acestea sînt curățite și îndreptate, după care se bagă geamurile în ele, încet-încet fiind prinsă în plumb întreaga lucrare, împărțită însă în cîteva bucăți; pe urmă se lipesc cu cositor toate îmbinările de plumb, iar pe cele cîteva traverse care urmează să sprijine fierăria se prind cu plumb sîrme de aramă, pentru a putea sprijini și lega cu ele lucrarea; la rîndul ei, aceasta se întărește și cu vergele de fier, care nu cad însă în dreptul figurilor, ci se îndoaie după îmbinări, spre a nu împiedica vederea acestor figuri. Traversele se prind de fierăria care sprijină întreaga lucrare și nu se fac nici ele drepte, ci îndoite, pentru a împiedica vederea cît mai puțin; în cele din urmă, geamurile astfel îmbinate sînt așezate în partea dinafară a ferestre-lor, fixîndu-le prin plumbuire în găurile făcute în piatră și întărindu-le puternic, cu firele de aramă care au fost lipite de legăturile de plumb ale geamurilor. Și pentru ca nici copiii și nici alte primejdii să nu le dăuneze, se așază în spatele lor o plasă, făcută din fire subțiri de aramă. Dacă n-ar fi făcute dintr-un material care se sparge prea ușor, asemenea opere ar dăinui pe lume o veșnicie. Aceasta nu înseamnă însă că arta de a le face nu-i plină de greutăți, de iscusință și de frumusețe.

[1] Multă vreme, ramele acestea erau mobile, mutîndu-se, împreună cu proprietarii lor, de la o locuință la alta.

[2] E vorba de francezul Guillaume de Marcillat, născut în anul 1475 în apropiere de Verdun, adică într-o regiune în care arta sticlăriei a cunoscut o continuă dezvoltare. A fost adus în Italia, în anul 1508, de către papa Iuliu al II-lea, pentru a decora ferestrele din Sala Regia (Sala regală). Opera aceasta s-a pierdut. La Roma se află însă lucrate de el două ferestre de la biserica Santa Maria del Popolo. A plecat apoi la Cortona și la Arezzo, lăsînd în amîndouă orașele numeroase lucrări.

AVC 2012

A murit la Arezzo, în anul 1537. Vasari însuşi i-a fost ucenic, cînd era doar un băieţandru.

[3] Este adevărat, iar lucrul se explică prin aceea că înţeleseseră mai bine că, fiind vorba de o artă decorativă, interesa nu atît desenul — pe care l-au redus la minimum — cît culoarea, căreia i-au dat cea mai mare importanţă.

[4] În ceea ce priveşte arta sticlăriei, veneţienii au fost, la început, celebri pentru mozaicurile lor, iar apoi — după secolul al XVIII-lea — pentru vasele lor de Murano, a căror frumuseţe stătea, e adevărat, tocmai în faptul că sticla nu era prea limpede.

XIX. DESPRE NIEL; CUM A LUAT NAŞTERE DIN EL GRAVURA ÎN ARAMĂ; CUM SE GRAVEAZĂ ARGINTUL, PENTRU A PUTEA FACE SMALŢURI ÎN RELIEF; CUM SE CIZELEAZĂ OBIECTELE MARI, DE METAL

Nielul — care nu-i altceva decît un desen conturat şi pictat pe argint, tot atît de gingaş cum se pictează şi se desenează şi cu peniţa — a fost născocit de către giuvaergii încă din antichitate, găsindu-se obiecte de aur şi de argint de pe vremea aceea, în care se află scobituri umplute cu un amestec oarecare. Desenul se face cu stilul [1], pe o placă de argint, săpîndu-se apoi în metal cu ajutorul burinului, care este o daltă din fier pătrat cu tăişul pieziş, subţiindu-se de la un colţ la celălalt şi devenind astfel mai ascuţit şi în stare să taie în două părţi; vîrful acestuia sapă în metal, tăind din el puţin cîte puţin. Cu dînsul se fac toate lucrurile care sînt gravate în metal, pentru a fi umplute sau pentru a fi lăsate goale, după dorinţa artistului. Cînd s-a sfîrşit cu gravatul, se ia argint şi plumb [2] şi, încălzindu-le la foc, se capătă un amestec de culoare neagră, care se sfărîmă şi se răspîndeşte foarte uşor. Amestecul se pisează şi se presară pe placa de argint, acolo unde este scobită, după ce aceste scobituri au fost bine curăţite; apropiindu-se apoi placa de un foc făcut din lemne verzi, în care se suflă cu foalele, se face în

AVC 2012

așa fel ca dogoarea focului să pătrundă pînă în locul unde se află nielul; topindu-se, datorită căldurii, și răspîndindu-se, amestecul acesta umple toate scobiturile făcute de burin. Mai tîrziu, cînd argintul s-a răcit, se îndepărtează foarte cu grijă tot prisosul, cu ajutorul unui răzuitor; se termină apoi lucrarea, frecînd-o încet-încet cu piatră ponce, cu mîna și cu o bucată de piele, pînă cînd ajunge netedă și lucioasă. De-a dreptul uimitor în asemenea lucrări a fost florentinul Maso Finiguerra, pe care nimeni nu l-a întrecut în acest meșteșug, după cum dovedesc cîteva *Paci*[3], lucrate în niel, care se află în biserica San Giovanni din Florența, și-s socotite cu adevărat minunate. Din această gravură cu burinul au luat naștere gravurile în aramă de pe care vedem astăzi, în întreaga Italie, atîtea copii pe hîrtie, atît italiene, cît și germane; căci așa cum după plăcile de argint — înainte de a fi nivelate — se scotea un tipar de pămînt, care se turna apoi în sulf, tot astfel au găsit gravorii și chipul de a scoate — cu presa — copii pe hîrtie de pe plăcile de aramă gravate, cum vedem că se tipăresc astăzi[4].

Iată și un alt fel de lucrări, în aur sau în argint, căruia, în chip obișnuit, i se spune smalț — fiind un fel de pictură amestecată cu sculptură — și care se folosește pentru împodobirea bazinelor în care se află apă[5] pentru ca smalțul să se vadă pe fund. Dacă smalțul urmează a fi lucrat pe aur, este nevoie de un aur foarte curat; dacă e vorba de argint, acesta trebuie să aibă cel puțin aliajul folosit pentru *giuli*[6]. Iar pentru ca smalțul să poată rămîne pe loc și să nu curgă pe de lături este nevoie să se lucreze întocmai după cum vom arăta. În argint, profilul este în întregime păstrat, dar atît de puțin înalt încît nici să nu se vadă. Se capătă în felul acesta un relief plat, opus celui din gravura obișnuită, pe care vom așeza smalțurile, în straturi mai groase sau mai subțiri, după adîncimea sau înălțimea gravurii. Se iau apoi smalțurile de sticlă de felurite culori, se sfărîmă cu grijă cu ciocanul și să păstrează în vase pline cu apă cît mai limpede, despărțite unul de altul. Cele care se întrebuințează pentru aur sînt altele decît cele folosite pentru argint și sînt lucrate în felul următor: se iau smalțurile, unul cîte unul, cu o mică paletă de argint, foarte subțire și se aștern, cu cea mai mare băgare de

AVC 2012

seamă, fiecare pe locul său, adăugînd mereu acolo unde stratul e prea subţire, pînă la grosimea cuvenită. După aceasta, se ia o oală de pămînt, anume lucrată, găurită peste tot şi avînd o deschizătură în partea din faţă; înăuntrul ei se află un fel de capac găurit, făcut din pămînt, deasupra căruia se pun cărbuni de cer — pe care tocmai capacul acesta nu-i lasă să cadă — cărora li se dă foc în chip obişnuit. În golul rămas dedesubtul capacului, pe un disc foarte subţire, de fier, este aşezat obiectul smălţuit, care primeşte astfel căldura, încetul cu încetul, pînă cînd smalţurile, topindu-se, se împrăştie peste tot, aproape ca o apă. Lucrarea este lăsată să se răcească, iar apoi, cu o aşa-zisă *frassinella* — care este o piatră folosită pentru ascuţitul uneltelor — cu nisip din care se face sticla şi cu apă limpede, se freacă pînă cînd totul rămîne neted. După ce tot prisosul de smalţ a fost astfel înlăturat, obiectul este vîrît din nou în foc, pentru a-şi recăpăta luciul pierdut prin frecare. Se mai face şi o alt fel de smălţuire, mult mai rapidă — care se curăţă cu cretă de Tripoli şi cu o bucată de piele — despre care nu are rost să mai vorbim [7]; dacă am vorbit despre cealaltă smălţuire am făcut-o numai pentru că — fiind o operă de pictură, ca toate celelalte — mi s-a părut potrivit s-o fac.

[1] Condei de metal.
[2] Vasari uită să adauge sulful — care dă culoarea neagră a nielului — şi arama.
[3] Nişte iconiţe de metal, pe care preotul le oferea credincioşilor — în anumite împrejurări — ca semn de iertare şi împăcare. Cele care se păstrează astăzi în Muzeul Naţional din Florenţa provin în-tr-adevăr din biserica San Giovanni, dar nu-i pot fi atribuite cu certitudine lui Finiguerra.
[4] Amănunte mult mai bogate şi mai clare dă, în această privinţă, Benvenuto Cellini, în tratatul său despre arta giuvaergeriei (cap. al II-lea).
[5] Cupe şi potire.
[6] Monedă bătută în timpul pontificatului lui Iuliu al II-lea şi valorînd o liră.
[7] Se crede că ar fi vorba de smalţurile veneţiene, de culoare mai închisă.

AVC 2012

XX. DESPRE *TAUSIA*[1] SAU DESPRE LUCRĂRILE DE DAMASC

Imitîndu-i pe cei din antichitate — pe care i-au şi întrecut mult în această privinţă — artiştii din vremurile noastre au reînviat o anumită manieră de a încrusta în metale aur sau argint, făcînd astfel lucrări fie fără relief, fie în semirelief ori în relief plat. Am putut vedea astfel ornamente cizelate în oţel, în maniera numită *tausia*, căreia i se mai spune şi damaschinărie, asemenea lucrări făcîndu-se în chip minunat mai ales în Damasc şi în întregul Levant. Astăzi vedem—venite din părţile acelea — nenumărate obiecte lucrate în bronz, în alamă sau în aramă şi încrustate cu arabescuri din argint sau din aur; printre lucrările din antichitate, am văzut, de asemenea, inele de oţel, avînd încrustate în ele un bust sau frunze deosebit de frumoase. În vremea noastră au fost astfel lucrate armuri de război, pe de-a-ntregul încrustate cu arabescuri de aur, scări sau oblîncuri de şa, precum şi ghioage de fier; astăzi, acest fel de a lucra este mult folosit pentru împodobirea săbiilor, a pumnalelor, a cuţitelor şi a oricărui alt obiect de metal, pe care vrem să-l înfrumuseţăm, acoperindu-l din belşug cu tot felul de ornamente. Lucrarea se face astfel: se sapă scobituri piezişe în fier, iar aurul este îndesat în ele cu lovituri de ciocan, făcînd mai întîi, dedesubt, o crestătură — cu ajutorul unei pile subţiri — în aşa fel ca aurul să pătrundă înăuntru şi să rămînă acolo. Se taie apoi, cu dălţile, contururi de frunze sau spirale, după dorinţă, îndesîndu-se în ele, tot cu lovituri de ciocan, fire de aur trase prin filieră, care rămîn astfel prinse, aşa cum am arătat şi mai sus. Trebuie avut însă grijă ca şanţurile contururilor să fie mai înguste, iar firele ceva mai groase, pentru a se înţepeni mai bine în ele. Nenumăraţi oameni de talent au făcut în această meserie lucrări vrednice de laudă, socotite chiar minunate, şi tocmai de aceea nu am voit să uit a o aminti, fiind şi aceasta tot o lucrare de intarsie dar care — avînd legătură cu sculptura şi cu pictura — îşi are izvorul în desen.

[1] Cuvînt ce derivă, pare-se, din spaniolul *tauscia*, care ar avea la bază o rădăcină arabă, însemnînd: a decora, a împodobi.

AVC 2012

XXI. GRAVURILE ÎN LEMN; CUM SE FAC ŞI CINE LE-A NĂSCOCIT CEL DINTÎI; ŞI CUM, CU AJUTORUL A TREI TIPARE, SE OBŢIN TIPĂRITURILE CARE PAR DESENE, ŞI AU LUMINĂ, CLAROBSCUR ŞI UMBRE.

Cel dintîi care a născocit gravurile în lemn, făcute din trei bucăţi, pentru a înfăţişa nu numai desenul ci şi umbrele, tonurile mijlocii şi luminile, a fost Ugo da Carpi [1], care — imitînd gravurile în aramă — a lucrat întocmai ca şi la acestea, gravînd în lemn de păr sau de merişor, cu mult mai bun pentru acest scop decît oricare alt lemn. Ugo da Carpi a făcut, aşadar, gravurile din trei plăci, desenînd pe cea dintîi toate părţile profilate sau haşurate, pe cea de-a doua toate umbrele — date cu acuarelă în jurul profilului — iar pe cea de-a treia fondul şi petele de lumină, păstrînd albul hîrtiei pentru acestea din urmă şi colorînd restul pentru fond. Placa aceasta, pe care se află fondul şi petele de lumină, se face în felul următor: se ia o bucată de hîrtie pe care s-a tipărit cea dintîi placă — adică aceea pe care se află profilurile şi haşururile — şi aşa, încă neuscată, este întinsă pe placa de păr; apoi, aşezînd peste ea alte foi — care să nu mai fie însă umede — se apasă deasupra pînă cînd foaia de dedesubt, care e proaspătă, lasă pe placă urmele colorate ale tuturor profilurilor.

Cînd e gata, pictorul ia ceruza amestecată cu gumă arabică şi înseamnă cu ea, pe placa de păr, petele de lumină; după aceasta, gravorul sapă cu uneltele sale locurile unde sînt însemnate petele de lumină.

Această placă se foloseşte cea dintîi, căci ea dă fondul şi petele de lumină, atunci cînd este acoperită cu vopsea de ulei, datorită căreia se întipăreşte pe hîrtie întreaga suprafaţă a plăcii, mai puţin locurile unde este scobită, astfel încît în dreptul acestora hîrtia rămîne albă.

A doua placă, adică cea a umbrelor, este netedă şi acoperită în întregime cu acuarelă, mai puţin locurile care nu vor fi umbrite, şi în dreptul cărora lemnul este scobit.

Placa a treia, dar care se lucrează cea dintîi, este aceea în care a fost scobit profilul întregii lucrări, mai puţin profilurile neînsemnate cu negru de către peniţă. Copiile se scot la presă, o copie intrînd de trei ori sub presă — adică o dată pentru fiecare placă — şi avîndu-se grijă ca plăcile să cadă la fel.

AVC 2012

Nu încape îndoială că gravura a însemnat o descoperire minunată. Este însă limpede că toate aceste meşteşuguri şi arte iscusite se trag din desen, care este — neapărat — izvorul tuturor; dacă nu îl ai, nu ai nimic, întrucît — deşi e bine să cunoşti toate tainele meseriei şi toate felurile de a lucra — desenul este totuşi cel mai bun, căci prin el sînt aflate din nou toate lucrurile dispărute şi, tot prin el, orice lucru greu de făcut se schimbă într-unul uşor: este tocmai ceea ce se va putea vedea citind « Vieţile » artiştilor, care — ajutaţi de natură şi de studiu — au făcut lucruri supraomeneşti numai datorită desenului. Şi astfel încheind aici introducerea la cele trei arte — mult mai întinsă, poate, decît plănuisem la început — trec la scrierea « Vieţilor ».

[1] A trăit în a doua jumătate a secolului al XV-lea. Nu el a inventat gravura în lemn din trei bucăţi, căci aceasta se folosea, cu mult înainte, pentru a reproduce imagini colorate. A îmbunătăţit-o însă, dînd mai multă importanţă clarobscurului şi trecînd contururile pe al doilea plan.

AVC 2012

PARTEA ÎNTÎI A VIEȚILOR

CIMABUE[1]

PICTOR FLORENTIN

Cînd, în anul 1240, în orașul Florența, din nobila — pe atunci — familie Cimabue, s-a născut, prin voia Domnului, Giovanni Cimabue, cel care avea să dea artei picturii începutul strălucirii ei, în nefericita Italie, din pricina nesfîrșitului potop de nenorociri care o copleșiseră și o înecaseră, nu numai că se ruinaseră toate construcțiile cărora li s-ar fi putut spune, pe drept, edificii, dar, lucru și mai vrednic de luat în seamă, se stinsese cu desăvîrșire chiar și stirpea artiștilor. Crescînd, și socotind tatăl său, precum și alții, că ar fi înzestrat cu o minte vioaie și ascuțită, copilul a fost trimis la Santa Maria Novella, să se deprindă cu literele, pe lîngă un dascăl cu care se înrudea și care îi învăța gramatica pe tinerii călugări din mănăstirea aceea; în loc să-și vadă însă de litere, Cimabue, ca unul care simțea din fire această înclinare, nu făcea toată ziua altceva decît să picteze — pe cărți și pe foi de hîrtie — oameni, cai, case și tot ce-i trecea prin minte.

Acestei înclinări firești i-a venit în sprijin și soarta, căci, fiind chemați la Florența, de către conducătorii de pe atunci ai orașului, pentru a reînvia aici arta picturii — pierdută, mai curînd, decît rătăcită — cîțiva pictori greci au început să picteze, printre altele, capela de' Gondi, ale cărei bolți și ai cărei pereți sînt astăzi aproape mîncați de vreme, după cum se poate vedea în biserica Santa Maria Novella[2], în care se află numita capelă, alături de capela principală. Iată deci că Cimabue, începînd să-și încerce puterile în această artă, care îi plăcea, fugea adeseori de la școală și stătea toată ziua

AVC 2012

să-i privească lucrînd pe meșterii sus-pomeniți; din care pricină, socotindu-l, atît tatăl său cît și pictorii greci, îndeajuns de înzestrat în ce privește pictura încît să se poată nădăjdui că, apucîndu-se de această meserie, va putea înfăptui lucruri vrednice de cinste, a fost dat de către tatăl său — spre marea sa mulțumire — ca ajutor al acestor pictori; lucrînd fără întrerupere, înclinarea sa firească l-a ajutat atît de mult, încît, în puțină vreme a întrecut, atît în ce privește desenul cît și coloritul, felul de a lucra al meșterilor care-l învățau; și, cu toate că îi imita pe acei greci, el a căpătat o mare desăvîrșire în artă, depășind maniera lor grosolană, așa cum o vădesc partea din față a altarului de la Santa Cecilia [3] și o Madonă pictată pe lemn în Santa Croce [4]. Mai tîrziu a executat un mic tablou unde, pe un fond auriu, era înfățișat Sfîntul Francisc, pe care îl pictase după natură [5] (ceea ce era un lucru nou pentru vremea aceea) cum se pricepuse mai bine; în jurul acestuia, în douăzeci de scene, unde se văd nenumărate personaje micuțe, pictate tot pe fond auriu, a înfățișat întreaga poveste a vieții sfîntului.

A început apoi să lucreze un mare tablou pentru călugării din Vall'Ombrosa din mănăstirea Santa Trinità din Florența și, ca să nu dezmintă faima pe care și-o căpătase între timp, a risipit multă trudă și a dovedit că are o închipuire și mai bogată și un fel de a lucra și mai frumos, executînd, tot pe un fond auriu, o Madonă cu pruncul în brațe, înconjurată de numeroși îngeri, care o preaslăvesc; o dată sfîrșit, tabloul a fost așezat de călugări pe altarul cel mare al pomenitei biserici, de unde, mai tîrziu, fiind ridicat pentru a face loc tabloului lui Alesso Baldovinetti, care se găsește și astăzi acolo [6], a fost mutat într-o capelă mai mică, în partea stîngă a aceleiași biserici [7].

A lucrat apoi în frescă, pe fațada spitalului del Porcellana [8] — așezat la capătul Viei Nuova, care duce în cartierul Ognissanti — de o parte a ușii principale, o Bunăvestire, iar, de cealaltă parte, un Isus Cristos, împreună cu Luca și Cleofas, în mărime naturală; în această lucrare, Cimabue părăsește vechiul fel de lucru și face draperiile, veșmintele și celelalte amănunte ceva mai vii, mai firești și mai fine decît le făceau grecii, a căror manieră, atît în mozaic cît și în pictură, era

încărcată de linii şi profiluri; o asemenea manieră neplăcută, grosolană şi ordinară nu era fructul unui studiu, ci al unei obişnuinţe îndelungate, pictorii din acele vremuri învăţînd unul de la altul ani şi ani la rînd, fără a se gîndi vreodată la îmbunătăţirea desenului, la frumuseţea coloritului sau la vreo oarecare descoperire, aducătoare de bune urmări.

După această operă, fiind chemat tot de călugărul care îi dăduse să facă lucrările din Santa Croce, Cimabue a executat un mare tablou pe lemn, înfăţişînd răstignirea lui Cristos, care se vede încă şi astăzi în biserică [9]; datorită acestei lucrări, numitul călugăr, socotind că a fost bine slujit, l-a dus la San Francesco din Pisa, mănăstirea ordinului lor, dîndu-i să facă un tablou cu chipul Sfîntului Francisc. Toată lumea a socotit acest tablou [10] drept o lucrare deosebit de izbutită, recunoscîndu-se că atît capul sfîntului cît şi cutele veşmintelor dovedesc o desăvîrşire pe care nu o atinsese pînă atunci — nu numai în Pisa, dar nicăieri în Italia — în nici una din operele sale, vreunul din cei ce continuaseră să lucreze în maniera greacă. După aceasta, Cimabue a pictat, pentru aceeaşi biserică, într-un tablou de mari dimensiuni, tot pe fond auriu, o Sfîntă Fecioară cu pruncul în braţe şi înconjurată de numeroşi îngeri, care, nu după multă vreme — pentru a se înălţa acolo altarul de marmură aflat şi astăzi în acel loc — a fost ridicată de unde fusese aşezată întîia oară şi mutată înăuntrul bisericii, în partea stîngă a uşii. Pentru această operă [11], Cimabue a fost lăudat şi răsplătit din belşug de pisani. Tot aici, în oraşul Pisa, la cererea superiorului mănăstirii San Paolo in Ripa D'Arno, a mai pictat şi un mic tablou pe lemn, cu chipul Sfintei Agnese, avînd de jur împrejur mici scene înfăţişînd întreaga poveste a vieţii ei; tabloul se află astăzi deasupra altarului Fecioarei din sus-pomenita biserică [12]. Făcîndu-l aceste lucrări cunoscut tuturor, Cimabue a fost chemat la Assisi, oraş din Umbria, unde, în tovărăşia cîtorva meşteri greci, a pictat o parte din bolţile bisericii de jos a Sfîntului Francisc, precum şi pereţii, înfăţişînd atît viaţa acestui sfînt cît şi pe aceea a lui Isus Cristos [13]. În aceste picturi el i-a depăşit cu mult pe acei pictori greci, aşa că, sporindu-i încrederea în sine, a început să lucreze singur, în frescă, în biserica de sus [14], pictînd deasupra corului — pe cei patru pereţi

AVC 2012

ai tribunei celei mari — cîteva scene din viaţa Fecioarei şi anume: moartea, ducerea sufletului ei în cer de către Isus Cristos, pe un tron de nori, şi încoronarea ei, în mijlocul unui cor de îngeri — în partea de jos aflîndu-se un mare număr de sfinţi şi sfinte, şterşi, astăzi, de vreme şi de praf. La încrucişările bolţilor, cinci la număr, a pictat de asemenea numeroase scene, menite, după părerea mea, să-i uimească pe cei din vremea aceea, mai ales după ce pictura stătuse atîta amar de vreme într-o asemenea beznă; şi mie, care le-am văzut încă o dată în anul 1563 [15], mi s-au părut deosebit de frumoase, şi am stat de m-am gîndit cum de a putut Cimabue să vadă atîta lumină într-un atît de adînc întuneric.

Sfîrşind aceste lucrări, Cimabue a prins să picteze partea inferioară a pereţilor, adică de sub ferestre, unde a executat cîteva lucrări; fiind însă chemat la Florenţa de unele treburi ale sale, nu şi-a mai continuat lucrul, care — aşa cum vom spune la locul potrivit — a fost terminat de către Giotto, mulţi ani mai tîrziu.

Întorcîndu-se deci la Florenţa, Cimabue a pictat cu mîna sa, în galeria acoperită din curtea bisericii Santo Spirito — în care se află pictată, în maniera greacă şi de către alţi meşteri, întreaga fîşie ce merge de-a lungul bisericii — trei travee cu scene din viaţa lui Cristos, dovedindu-se, fără îndoială, un foarte bun desenator [16]. În aceeaşi vreme, a trimis la Empoli cîteva lucrări pictate de el în Florenţa; acestea se află încă şi astăzi în capela acelui castel, păstrate cu mare veneraţie [17]. A pictat apoi, în biserica Santa Maria Novella, un tablou cu chipul Sfintei Fecioare, aşezat sus, între capela de' Rucellai şi cea a familiei de'Bardi da Vernio; opera aceasta a depăşit ca mărime orice alt portret lucrat pînă atunci, iar cei cîţiva îngeri aflaţi de jur împrejurul tabloului arată că pictorul, deşi nu părăsise încă maniera greacă, se apropia totuşi, puţin cîte puţin, prin desen şi prin felul de a lucra, de cea a timpurilor noastre; iată de ce tabloul acesta [18] a stîrnit, în întregul oraş, atîta uimire, încît — fiindcă pînă atunci nu se văzuse încă ceva mai frumos — a fost dus, de la casa lui Cimabue şi pînă la biserică, în alai sărbătoresc şi în sunet de trompete, iar pictorul a fost răsplătit din belşug, acoperindu-se de glorie. Se spune, şi chiar se şi citeşte în amintirile unor pictori din vechime, că — pe cînd Cimabue picta

AVC 2012

acel tablou într-o grădină din apropierea porții San Pietro — bătrînul rege Carol d'Anjou a trecut prin Florența și, printre alte cinstiri ce i s-au adus de către conducătorii acestui oraș, a fost dus să vadă și tabloul lui Cimabue; și, în vreme ce-i era arătat regelui, fiindcă nimeni nu-l văzuse pînă atunci, toți bărbații și toate femeile din Florența au alergat să-l vadă și ei, înghesuindu-se ca la o mare sărbătoare [19]. După aceasta, în amintirea bucuriei ce o încercaseră, vecinii i-au zis acelui loc Borgo Allegri [20]; trecînd, cu timpul, între zidurile orașului, acesta a continuat să-și păstreze numele. Ajungînd ca, prin operele sale, să capete atît bunăstare cît și faimă, Cimabue a trecut să lucreze, ca arhitect, la construcția bisericii Santa Maria del Fiore din Florența în tovărășia lui Arnolfo Lapi, strălucit arhitect din vremea aceea [21].

În cele din urmă, în anul 1300 [22], în vîrstă de șaizeci de ani, a trecut în cealaltă viață, după ce, se poate spune că reînviase pictura. A lăsat numeroși discipoli și — printre alții — pe Giotto [23], care a devenit mai tîrziu un pictor de seamă; după moartea lui Cimabue, Giotto a locuit chiar în casa maestrului său, din *via* del Cocomero. Cimabue a fost îngropat în Santa Maria del Fiore, punîndu-i-se pe mormînt acest epitaf, compus de un membru al familiei de'Nini:

Credidit ut Cimabos picturae castra tenere,
Sic tenuit vivens; nunc tenet astra poli [24].

Nu voi uita să spun că gloria lui Cimabue ar fi fost mult mai mare dacă n-ar fi fost întunecată de strălucirea ucenicului său Giotto, așa precum arată și Dante, în a sa *Commedia*, unde — în al unsprezecelea cînt din Purgatoriu — gîndindu-se tot la aceeași inscripție de pe mormînt, spune:

Credette Cimabue nella pintura
Tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido;
Sì che la fama di colui oscura [25].

Portretul lui Cimabue, pictat din profil de mîna lui Simone Sanese [26], poate fi văzut în sala de consiliu a călugărilor din Santa Maria Novella, și anume, în fresca

AVC 2012

în care este înfățișată credința: are fața slabă, barba mică, roșcată și ascuțită, și poartă, după obiceiul vremii, o glugă frumos înfășurată atît în jurul capului cît și pe sub bărbie [27].

[1] Giovanni Gualtieri, zis Cimabue, s-a născut la Florența, în jurul anului 1240 și a murit în jurul anului 1302.
Îi aparțin, cu certitudine: mozaicul din biserica San Giovanni din Pisa; *Sfînta Fecioară* din biserica de jos din Assisi; frescele din biserica de sus din Assisi; *Sfînta Fecioară*, aflată astăzi în Galeria Uffizi și *Răstignirea* din biserica San Domenico din Arezzo.
[2] Construcția bisericii Santa Maria Novella — ca și a capelei de'Gondi (sau San Luca) — a început în anul 1279, cînd Cimabue era în vîrstă de aproximativ 40 de ani, așa că afirmațiile lui Vasari cu privire la pictorii greci și la epoca în care aceștia au fost chemați să picteze în capela de mai sus par să fie neîntemeiate. Picturile din capelă, astăzi spoite cu alb, au, cu siguranță, alt autor.
[3] E vorba de icoana cu chipul Sfintei Cecilia, aflată în prezent la Uffizi. Cercetările făcute au stabilit însă că nu-i aparține lui Cimabue, ci unui pictor necunoscut, care semnează, cu vădită intenție de anonimat, « maestro santa Cecilia ».
[4] *Fecioara* din biserica Santa Croce se află, d n anul 1857, în Galeria Națională din Londra. Unii cercetători înclină să creadă că nu ar fi pictată de Cimabue.
[5] Tabloul se află în Santa Croce, dar nu ex stă nici un temei pentru a-i fi atribuit lui Cimabue. Unii cercetători înclină să i-l atribuie lui Margaritone, iar alții pictorului Bonaventura Berlinghieri din Luca. Afirmația că Cimabue îl pictase pe Sfîntul Francisc « după natură » nu poate fi exactă, știindu-se că acesta din urmă murise cu mult înaintea nașterii marelui pictor florentin (în anul 1226). Trebuie înțeles deci că pictura fusese făcută, fie după o alta, executată în timpul vieții sfîntului, fie după un model viu (dar care, în nici un caz nu putea fi Sfîntul Francisc).
[6] Aluzie la *Sfînta Treime* a lui Baldovinetti (vezi « Viața » lui), aflată astăzi la Uffizi.
[7] Socotit drept o operă autentică a lui Cimabue, tabloul se află la Uffizi.
[8] Nici spitalul, nici frescele nu mai există.
[9] Pictura lui Cimabue nu mai există. Crucifixul din sacristia bisericii nu-i aparține lui.
[10] *Sfîntul Francisc*, aflat în Muzeul din Pisa, nu-i este atribuit cu certitudine lui Cimabue. În general, de altfel, picturile executate de Cimabue la Pisa nu mai există.
[11] Se află la Paris, în Muzeul Luvru.
[12] Tabloul s-a pierdut.
[13] Contribuția lui Cimabue la pictarea frescelor bisericii de jos din Assisi nu este încă bine stabilită. Cele mai multe sînt atribuite unui predecesor al său.

AVC 2012

[14] Cercetătorii moderni nu-i atribuie lui Cimabue, cu certitudine, decît o parte din frescele bisericii de sus din Assisi.
[15] Există încă.
[16] Lucrările acestea nu s-au păstrat.
[17] Nu se cunoaşte soarta acestor picturi, pierdute sau distruse în secolele următoare.
[18] Se află astăzi la Uffizi şi este cunoscut sub numele de *Madonna Rucellai*. Nu-i aparţine însă lui Cimabue, ci lui Duccio, a cărui biografie se află în paginile următoare.
[19] Vizita făcută de regele Carol lui Cimabue nu este confirmată de nici unul din istoricii (Villani, Malispini) care au scris despre trecerea pomenitului rege prin Florenţa, în anul 1267.
[20] De la *allegria* (it.) care înseamnă bucurie, veselie.
[21] Nici un document al epocii nu vorbeşte despre activitatea de arhitect a lui Cimabue. Cît despre Arnolfo Lapi, a se vedea, mai departe, « Viaţa » lui.
[22] Inexact. În 1301, Cimabue lucrează mozaicul pentru Domul din Pisa. A murit în jurul anului 1302.
[23] A se vedea « Viaţa » acestuia.
[24] *Crezut-a Cimabue că stăpîneşte a picturii fortăreaţă; o stăpînea, pe cînd trăia; acum mai stăpîneşte doar stelele cerului.*
[25] Traducerea lui Gh. Coşbuc (Dante: *Purgatoriul* — E.S.P.L.A. — 1956 p. 111.) este următoarea:
Crezum picturaia fi şi Cimabue
stăpîn a tot, şi-n umbră e rămasă
azi faima lui, de Giotto cel ce suie.
[26] Simone Martini. Fresca există, însă cercetătorii socotesc că nui aparţine lui Simone Martini.
[27] După veşminte, personajul pare, mai cuînd, un cavaler francez.

AVC 2012

ARNOLFO DI LAPO [1]

ARHITECT FLORENTIN

Întemeiat în al doisprezecelea veac şi recunoscut, în anul 1206 [2], de papa Inocenţiu al III-lea, ordinul călugăresc al Frăţiorilor Sfîntului Francisc a căpătat un avînt deosebit nu numai în Italia, ci şi în celelalte părţi ale lumii, atît prin puterea credinţei cît şi prin numărul călugărilor, aşa că n-a mai rămas nici un oraş mai de seamă, care să nu-i înalţe — cu mare cheltuială — biserici şi mănăstiri, fiecare după cum îi stătea în putinţă.

Cu doi ani înainte de moartea Sfîntului Francisc [3] — şi în vreme ce acesta, în calitate de conducător al ordinului, plecase să predice prin alte părţi — fratele Elia, superiorul de la Assisi, a înălţat aici o biserică, închinîndu-o Sfintei Fecioare; după moartea Sfîntului Francisc, alergînd întreaga creştinătate să se închine trupului aceluia care — în viaţă ca şi după moarte — se arătase atît de bun prieten al Domnului, şi lăsînd fiecare ins, în acest loc sfînt, o danie, după puterile sale, s-a hotărît ca biserica începută de fratele Elia să fie construită din nou, mai încăpătoare şi mai măreaţă. Fiind însă lipsă de buni arhitecţi, iar construcţia ce trebuia ridicată avînd nevoie de unul cu totul deosebit, urmînd să se zidească pe culmea unui deal foarte înalt, la poalele căruia curgea un torent care se cheamă Tescio — după multă gîndire şi socotindu-se a fi cel mai bun din cîţi se găseau în acea vreme, a fost adus la Assisi un anume maestru Iacopo Tedesco [4]; ţinînd seama de aşezarea locului şi ascultînd de dorinţa călugărilor care — în acest scop — convo-

caseră la Assisi o adunare a întregului ordin, acest Iacopo a desenat o foarte frumoasă îmbinare de biserică și mănăstire, împărțind planul în trei părți, din care una urma să fie zidită sub pămînt, celelalte două formînd alte două biserici; cea dintîi, aflată la primul cat, avea să slujească drept loc de adunare, înconjurată fiind de un portic destul de mare; cealaltă alcătuia biserica propriu-zisă, iar pentru a te urca de la prima la cea de-a doua, te slujeai de o îmbinare de scări, foarte lesne de urcat, care, după ce înconjurau capela cea mare, se despărțeau în două, pentru a duce mai ușor la cea de-a doua biserică; acesteia i-a dat forma unui T [5], făcînd-o de cinci ori mai lungă decît largă, despărțind-o în două prin stîlpi mari de piatră, deasupra cărora a sprijinit cîteva arcade pline de îndrăzneală, între care a ridicat bolți în cruce. Această cu adevărat măreață construcție a fost așadar ridicată după planurile de mai sus, respectate întru totul, în afara galeriei superioare, care înconjură tribuna și corul, și a bolților, făcute nu în cruce, după cum am spus, ci numai în jumătate de cerc, ca să fie mai trainice. A fost construit apoi altarul din fața capelei celei mari a bisericii de jos, iar dedesubtul lui — cînd a fost gata — a fost așezat, cu mare pompă, trupul Sfîntului Francisc. Și în timp ce mormîntul în care se păstrează trupul slăvitului sfînt se află de fapt în prima biserică, adică în cea mai de jos — unde nu intră nimeni [6], niciodată, și care are ușile zidite — în jurul pomenitului altar au fost puse mari gratii de fier, bogat împodobite cu marmură și cu mozaic. Pe una din laturi, această construcție este întovărășită de două sacristii și de o campanilă uriașă [7], adică de cinci ori mai înaltă decît largă. Deasupra, campanila avea o piramidă tot foarte înaltă, cu opt fețe, care a fost dată însă jos, căci amenința să se prăbușească. Toată construcția aceasta a fost dusă la bun sfîrșit în numai patru ani, și nu mai mult, datorită îndemînării meșterului Iacopo Tedesco și cu sprijinul fratelui Elia, după a cărui moarte, pentru ca o asemenea construcție să nu se prăbușească nicicînd, au fost înălțate în jurul bisericii de jos douăsprezece turnuri puternice, avînd fiecare, pe dinăuntru, cîte o scară în formă de melc, pornind de jos pînă în vîrful clădirii. Cu vremea, au fost adăugate apoi numeroase capele și alte foarte bogate podoabe, despre care nu-i nevoie să mai

AVC 2012

povestim şi altceva, ajungînd cele spuse pînă acum, mai cu seamă că oricine îşi poate da seama, în ce priveşte podoabele, frumuseţea şi folosul, cît de mult i-au adăugat acestui început al meşterului Iacopo înalţii pontifi, cardinalii, principii şi alţi oameni de mare vază din întreaga Europă.

În ce-l priveşte pe meşterul Iacopo, opera aceasta i-a adus atîta faimă în toată Italia, încît a fost chemat de către cei care conduceau pe atunci oraşul Florenţa şi primit cum nu se poate mai bine; scurtîndu-i-se apoi numele, după obiceiul pe care îl au florentinii — sau, mai de grabă, îl aveau în vechime — i se spuse Lapo în loc de Iacopo, şi asta pe tot timpul vieţii sale, căci a rămas pentru totdeauna să locuiască în acest oraş, împreună cu familia sa.

L-a părăsit totuşi în cîteva rînduri, pentru a înălţa diferite clădiri în Toscana, ca, de pildă, palatul di Poppi [8] din Casentino, pentru acel conte care o avusese de nevastă pe frumoasa Gualdrada şi primise de zestre Casentino, episcopia din Arezzo [9] şi vechiul palat al seniorilor di Pietramala [10]; locuinţa sa a fost totuşi întotdeauna la Florenţa unde, după ce în 1218 a pus temelia picioarelor podului alla Carraia [11] — care s-a chemat de atunci Podul cel nou — le-a terminat în doi ani, construind apoi, restul, în scurtă vreme, din lemn, aşa după cum se obişnuia pe atunci. În 1221 a făcut desenele şi a fost începută, sub conducerea sa, biserica Sfîntului Salvadore del Vescovado, ca şi aceea a Sfîntului Michele din piaţa Padella, în care se află şi cîteva sculpturi în maniera acelor vremuri [12]. A făcut apoi planul pentru canalizarea apelor oraşului; a ridicat piaţa San Giovanni [13] şi a construit — în vremea lui *messer* Rubaconte da Mandella, milanezul — podul care poartă chiar numele acestuia [14]; tot el a găsit chipul cel atît de folositor de a pietrui străzile care, mai înainte, se acopereau cu cărămizi; a făcut apoi planul palatului care, astăzi, se cheamă del Podestà, dar care atunci a fost înălţat pentru familia Anziani [15]. După ce a trimis în Sicilia, la mănăstirea din Monreale, din ordinul lui Manfredi, desenul unui mormînt pentru împăratul Federigo, Iacopo a murit [16], lăsîndu-l pe fiul său Arnolfo moştenitor nu numai al avuţiilor, ci şi al virtuţilor părinteşti [17].

Acest Arnolfo, de pe urma talentului căruia arhitectura a avut de cîştigat tot atît cît a avut pictura de pe urma lui Cimabue, fiind născut în anul 1232, era — cînd i-a murit tatăl — în vîrstă de treizeci de ani şi se bucura de mare încredere, aşa că, prinzînd de la părintele său toate cîte le ştia acesta şi învăţînd, de la Cimabue, desenul, pentru a se sluji de el şi în sculptură, era în-tr-atît socotit drept cel mai bun arhitect din Toscana, încît florentinii nu numai că au ţinut seama de părerea sa, în anul 1284, cînd au înălţat ultimul brîu al zidurilor oraşului lor sau cînd au zidit — după desenele sale, din cărămidă şi cu un acoperiş simplu deasupra — *loggia* şi pilaştrii de la Or San Michele [18], unde se vindea grîul, dar, tot după sfatul său, în anul în care s-a dărîmat parapetul de'Magnoli, de pe *via* de'Bardi, pe coasta San Giorgio şi mai sus de Santa Lucia, au hotărît printr-un decret public, ca în locul acela să nu se mai zidească nimic şi să nu se mai construiască nici o clădire niciodată, deoarece stînca, fiind crăpată din pricina apelor şi ame-ninţînd să se prăbuşească, ar pune în primejdie orice clădire; iar acest lucru s-a văzut că a fost adevărat de-abia în zilele noastre, cînd s-au prăbuşit numeroase clădiri şi măreţe locuinţe de gentilomi.

În anul 1285 a construit *loggia* şi piaţa dei Priori [19] şi a înălţat în Abaţia din Florenţa atît capela cea mare cît şi pe celelalte două care se află de o parte şi de alta a ei, mărind biserica şi corul pe care — odinioară — con-tele Ugo, fondatorul acestei mănăstiri, le făcuse mult mai mici[20]; tot el, din însărcinarea cardinalului Gio-vanni degli Orsini, trimisul papei în Toscana, a ridicat campanila aceleiaşi biserici, îndeajuns de lăudată, faţă de celelalte opere din acea vreme, deşi nu a fost acoperită cu plăci de granit decît abia mai tîrziu, în anul 1330[21]. În anul 1294, tot după desenele sale, a fost ridicată biserica Santa Croce[22], a călugărilor minoriţi, în care Arnolfo a dat o asemenea întindere naosului şi celor două aripi, încît, din această pricină, neputînd zidi bolţi pentru sprijinirea acoperişului, a construit, după multă chibzuinţă, arce, de la un pilastru la altul, aşezînd peste ele acoperişuri cu pantă dublă, pentru a da apelor de ploaie putinţa să se scurgă prin nişte canale de piatră, zidite deasupra acestor arce şi avînd o scurgere atît de repede, încît acoperişul să fie cruţat, precum şi este,

AVC 2012

de primejdia umezirii; ideea aceasta s-a dovedit a fi, pe cît de nouă şi de iscusită, pe atît de folositoare şi de vrednică a fi luată în seamă, şi astăzi. A făcut apoi desenele primelor pridvoare acoperite ale vechii mănăstiri a acestei biserici; puţin mai tîrziu a cerut să se scoată toate mormintele şi criptele de marmură şi granit[23] care înconjurau biserica San Giovanni şi a aşezat o parte din ele în spatele campanilei, în faţa casei parohiale, alături de oratoriul Sfîntului Zanobi; a pus apoi să se acopere cu marmură neagră de Prato toate cele opt feţe dinafară ale aceleiaşi biserici San Giovanni, înlocuind plăcile de granit, amestecate pînă atunci printre străvechile plăci de marmură[24]. În acest timp, dorind florentinii să construiască, în Valdarno di sopra, fortăreţele San Giovanni şi Castelfranco, pentru a înlesni aprovizionarea oraşului prin mijlocirea pieţelor, Arnolfo a executat desenele, în anul 1295, pricinuind cu această lucrare, ca şi cu toate celelalte, atîta mulţumire, încît a fost făcut cetăţean florentin.

Povesteşte Giovanni Villani, în ale sale *Cronici*, că, după aceste lucrări, plănuind florentinii să înalţe în oraşul lor o catedrală şi să o facă astfel încît, ca întindere şi ca măreţie, să nu se poată cere de la iscusinţa şi puterea omenească o alta mai mare sau mai frumoasă, Arnolfo a făcut planul şi desenele lăudatei — niciodată de ajuns — biserici Santa Maria del Fiore, hotărînd ca, pe dinafară, clădirea să fie îmbrăcată în întregime în marmură, cu toate acele podoabe — cornişele, pilaştrii, coloanele, ghirlandele, statuile şi celelalte lucrări în relief — cîte se văd astăzi cînd ea a căpătat, cel puţin în mare parte, dacă nu în totul, desăvîrşirea dorită de el[25]. Mai vrednic de mirare însă decît orice altceva a fost aici faptul că, făcînd planul, care e foarte frumos, şi încorporînd în el, în afară de biserica Santa Reparata[26], şi alte cîteva mici biserici şi case, care se aflau împrejur, a dat dovadă de multă chibzuială şi iscusinţă la săparea temeliilor acestei atît de mari construcţii, cerînd ca ele să fie largi şi adînci şi să fie umplute cu materiale de bună calitate, cu piatră sfărîmată, var şi bolovani, (piaţa se cheamă încă şi astăzi *lungo i fondamenti*, adică de-a lungul temeliilor), astfel încît acestea au putut — după cum se vede — susţine foarte bine greutatea uriaşei mase a
157 cupolei [27], pe care Filippo *di ser* Brunellesco i-a zidit-o

deasupra. Începerea acestor temelii și a unei asemenea biserici a fost sărbătorită cu multă pompă, prima piatră fiind pusă de ziua nașterii Fecioarei Maria, în anul 1298, de către cardinalul trimis al papii [28], de față fiind nu numai numeroși episcopi și întregul cler, dar și *podestà*-ul, căpitanii, priorii și ceilalți magistrați ai orașului, precum și întregul popor din Florența, biserica fiind numită Santa Maria del Fiore [29]. Și, fiindcă s-a socotit că pentru această construcție cheltuielile aveau să fie uriașe — așa cum au și fost — administrația comunei a hotărît o dajdie de patru dinari pe fiecare livră de marfă care ar fi trebuit să iasă din oraș și doi soldi pe an pe cap de locuitor; în afară de aceasta, papa și legatul său au acordat mari indulgențe tuturor celor care își dădeau în schimb obolul pentru biserică. Nu voi trece sub tăcere nici faptul că, în afara temeliilor atît de largi și adînci, de cincisprezece coți, la fiecare din colțurile celor opt ziduri au fost ridicate cu multă înțelepciune acele întărituri care — mai tîrziu — i-au dat lui Brunellesco încrederea trebuincioasă pentru a pune deasupra o greutate mult mai mare decît aceea pe care Arnolfo se gîndise poate s-o pună. Se spune că, începîndu-se să se lucreze, din marmură, primele două porți laterale, Arnolfo a pus să se sculpteze, pe o friză, cîteva frunze de smochin, care înfățișau blazonul său și al tatălui său, meșterul Lapo, ceea ce ar face să se creadă că din ei s-ar trage familia Lapi, socotită astăzi ca una din familiile nobile din Florența [30]. Alții spun, de asemenea, că și Filippo al lui *ser* Brunellesco s-ar trage din urmașii lui Arnolfo dar, trecînd peste aceasta — căci alții cred că familia Lapi și-ar avea obîrșia în Figaruolo, sat așezat la gurile fluviului Pò — și, înapoindu-ne la Arnolfo, voi spune că, prin măreția acestei opere, el s-a făcut vrednic de laude nesfîrșite și de o glorie veșnică, mai ales pentru că a îmbrăcat în întregime pereții dinafară ai bisericii cu marmură de felurite culori, iar pe cei dinăuntru cu piatră tare, îngrijindu-se ca și cele mai mici colțișoare să fie făcute din aceeași piatră.

Fiind socotit — precum și era — drept un artist deosebit de înzestrat, Arnolfo ajunsese să se bucure de atîta încredere, încît fără sfatul său nu se mai hotăra nici un lucru de seamă: de aceea, în același an, sfîrșindu-se, de către comuna Florenței, ridicarea ultimului brîu al

AVC 2012
zidurilor oraşului — despre începerea căruia am vorbit mai sus — iar zidirea micilor turnuri ale porţilor fiind destul de înaintată, Arnolfo a întocmit planurile şi a început ridicarea palatului de'Signori [31], asemănător cu acela pe care tatăl său, Lapo, îl construise în Casentino pentru conţii di Poppi. Prosteasca încăpăţînare a unora a fost atît de îndîrjită, încît, deşi proiectul arăta că palatul va avea o întindere uriaşă şi va fi plin de măreţie, Arnolfo nu a putut totuşi să-i dea acea desăvîrşire pe care i-ar fi cerut-o arta şi judecata sa, întrucît, cu toate că fuseseră rase de pe faţa pămîntului casele celor din familia Uberti, rebeli ghibelini, făcîndu-se în locul lor o piaţă, el n-a izbutit — oricîte îndreptăţite cereri a înfăţişat — să capete îngăduinţa de a face palatul dreptunghiular, cei care cîrmuiau nevoind cu nici un preţ ca acesta să-şi aibă temeliile pe terenul rebelilor Uberti; mai uşor au îngăduit să se dărîme partea dinspre miază-noapte a naosului bisericii San Piero Scheraggio [32] decît să-l lase să-şi construiască palatul la mărimea dorită, în mijlocul pieţei; în afară de aceasta, i-au mai cerut să cuprindă în palat, aducîndu-l în stare de folosinţă, şi turnul de'Foraboschi — zis şi turnul della Vacca — înalt de cincizeci de coţi, pentru a aşeza în el clopotul cel mare; o dată cu turnul au mai fost cuprinse şi cîteva case, pe care comuna le cumpărase în vederea acestei construcţii. Iată din ce pricină nimeni nu trebuie să se mire că temelia este piezişă şi obtuză, căci, pentru a aşeza turnul în mijloc şi a-l întări, a trebuit să-l înconjure de jur împrejur cu zidurile palatului; acestea fiind redescoperite de către Giorgio Vasari, pictor şi arhitect, în anul 1551 — în vremea ducelui Cosimo — cînd cu repararea palatului, au fost găsite în stare foarte bună. Folosind deci Arnolfo, pentru acest turn, materiale de bună calitate, le-a fost uşor, mai tîrziu, celorlalţi meşteri, să zidească deasupra înalta campanilă care se vede încă şi astăzi, căci în timp de doi ani el n-a putut termina decît palatul, căruia i s-au adus apoi — din vreme în vreme — toate acele îmbunătăţiri ce îi dau astăzi măreţia şi strălucirea pe care le arată.

După toate aceste lucrări, ca şi după multe altele pe care le-a mai făcut, tot atît de folositoare şi de plăcute pe cît de frumoase, Arnolfo a murit în anul 1300 [33], atunci cînd Giovanni Villani începea să scrie istoria

universală a vremurilor sale. Şi fiindcă la Santa Maria del Fiore au rămas după el nu numai temeliile, ci — spre marea lui glorie — şi cele trei arce principale pe care se sprijină cupola, a meritat să fie amintit, în veci, prin aceste versuri săpate cu litere rotunde într-o placă de marmură aflată în biserică, în colţul dinspre campanilă.

ANNIS MILLENIS CENTUM BIS OCTO NOGENIS
VENIT LEGATUS ROMA BONITATE DOTATUS
QUI LAPIDEM FIXIT FUNDO SIMUL ET BENEDIXIT.
PRESULE FRANCISCO GESTANTI PONTIFICATUM
IŞTUD AB ARNULFO TEMPLUM FUIT EDIFICATUM.
HOC OPUS INSIGNE DECORANS FLORENTIA DIGNE
REGINE CELI CONSTRUXIT MENTE FIDELI
QUAM TU VIRGO PIA SEMPER DEFENDE MARIA [34]

Chipul lui Arnolfo, pictat de mîna lui Giotto, poate fi văzut în Santa Croce [35], alături de capela cea mare, în fresca în care călugării jelesc moartea Sfîntului Francisc, fiind unul din primele două personaje care stau de vorbă. Biserica Santa Maria del Fiore, şi anume partea din afară, cu cupola, poate fi şi ea văzută — pictată de mîna lui Simone Sanese [36] — în sala de consiliu a călugărilor de la Santa Maria Novella, copiată chiar după modelul în lemn făcut de Arnolfo. De unde se poate vedea că, în vreme ce el se gîndise să sprijine cupola direct pe pilaştri, la capătul primei cornişe, Filippo al lui *ser* Brunellesco, pentru a-i lua din greutate şi a o face mai zveltă, a ridicat, încă înainte de a începe construcţia bolţii, toată acea fîşie a tamburului în care sînt astăzi tăiate ferestruicile; această deosebire ar fi, de altfel, încă şi mai limpede decît este, dacă lipsa de rîvnă şi de grijă a celor care au condus lucrările de la Santa Maria del Fiore în anii următori nu ar fi lăsat să se piardă planul făcut de Arnolfo, iar mai tîrziu cel al lui Brunellesco, precum şi cele ale altora.

[1] După cum arată toţi comentatorii, Vasari a contopit în biografia acestui artist, într-o singură persoană, doi maeştri, şi anume: Arnolfo di Cambio şi Arnolfo Fiorentino.

AVC 2012

Sculptor şi arhitect, Arnolfo di Cambio s-a născut pe la mijlocul secolului al XIII-lea şi a murit în primii ani ai celui de-al XIV-lea (1301 sau 1302). În muzeul bisericii Santa Maria del Fiore s-a păstrat desenul faţadei acestui templu executat de el. Toate celelalte monumente atribuite lui de către Vasari au, pare-se, alt autor.
În legătură cu biografia lui Arnolfo Fiorentino nu s-au putut obţine informaţii precise.
Niciunul din ei nu a fost fiul lui Lapo.

[2] Oficial, cu bulă pontificală, nu a fost aprobat decît în anul 1216, de către papa Honoriu al III-lea. Inocenţiu al III-lea dăduse numai o aprobare verbală.

[3] Sfîntul Francisc a murit în anul 1226.

[4] Lipseşte cu desăvîrşire orice informaţie certă cu privire la existenţa acestui maestru. E posibil ca Vasari să-l fi numit astfel (Tedesco = german) gîndindu-se la pronunţatul caracter gotic al interiorului bisericii superioare.

[5] Des folosit, îndeosebi în perioada de început a creştinismului, pentru a simboliza crucea.

[6] Această biserică n-a existat, de fapt, niciodată. E vorba numai de mormîntul propriu-zis al Sfîntului Francisc, săpat în stîncă, dedesubtul altarului principal din biserica de jos. Vasari dă curs aici unei legende privind existenţa, la Assisi, a unei biserici invizibile, subpămîntene.

[7] Aparţine stilului gotic.

[8] Există încă şi astăzi. Nu putea fi totuşi construit în vremea « frumoasei Gualdrada », soţia contelui Guido Guerra, pentru simplul motiv că aceştia au trăit cu un secol mai înainte (sfîrşitul secolului al XII-lea), iar castelul a fost construit în jurul anului 1274.

[9] Astăzi, catedrala oraşului. A fost începută în 1218, continuată în 1275 de Margaritone d'Arezzo şi terminată, nu se ştie de ce arhitect, în timpul vieţii episcopului Guglielmino degli Ubertini (mort în 1289).

[10] Ditrus de armatele florentine, în anul 1384, în urma unui asediu.

[11] Dacă a fost chemat la Florenţa, după ce-şi cucerise gloria cu construcţia bisericilor de la Assisi (începute în 1228), nu vedem cum ar fi putut pune temelia picioarelor podului alla Carraia în 1218, deci cu zece ani mai devreme.

[12] Din prima a rămas numai faţada, restul fiind reconstruit. A doua, numită astăzi San Gaetano, a fost dărîmată şi construită din nou în secolul al XVII-lea. Sculpturile de care vorbeşte Vasari se află şi ele într-o încăpere de lîngă biserică.

[13] Se ştie, din documente, că în ianuarie şi aprilie 1289 urma să fie pardosită cu cărămizi.

[14] Actualul pod alle Grazzie, refăcut însă în întregime.

[15] Ulterior, palatul del Bargello (al căpitanului de justiţie), astăzi sediul Muzeului Naţional. A fost început în 1250, refăcut în 1292, mărit şi adus la înfăţişarea de astăzi în 1345, de arhitecţii Neri di Fioravante şi Benci di Cione.

[16] Dacă a murit în timpul lui Manfred, regele Siciliei, care a domnit de la 1258 la 1266, Lapo nu poate fi în nici un caz autorul numeroaselor construcţii pe care Vasari i le atribuie şi care sînt, în cea mai mare parte, construite mult mai tîrziu.

[17] După cum am mai spus, nici unul din cei doi Arnolfo nu era fiul lui Lapo. În legătură cu Arnolfo di Cambio, documentele vremii

AVC 2012

îl amintesc, ce-i drept, pe un anume Lapo, dar numai pentru a preciza că au fost, amîndoi, elevi ai lui Niccola Pisano (vezi « Viaţa » acestuia în acest volum). Este limpede că Vasari face aici o gravă confuzie, şi de aceea toate afirmaţiile făcute de el în legătuă cu Arnolfo trebuie privite cu multă rezervă, paternitatea ambilor Arnolfo asupra tuturor lucrărilor enumerate de Vasari fiind îndoielnică, iar cronologia aproximativă.

18 *Loggia* nu mai există, fiind distrusă de un incendiu. Biserica, după cît se pare, a fost construită între 1337 şi 1404, de arhitecţii Francesco Talenti, Benci di Cione şi Simone, fiul lui Francesco Talenti.

19 Nu s-a găsit nici un document care să confirme acest lucru.

20 Biserica benedictină, construită în secolul al X-lea de Willa, mama lui Ugo da Toscana (şi nu de însuşi Ugo, cum spune Vasari), a fost mărită către sfîrşitul secolului al XIII-lea şi refăcută apoi, aproape în întregime, în secolul al XVII-lea.

21 Campanila — dărîmată pe jumătate în 1307 — a fost restaurată, din dorinţa cardinalului Giovanni Orsini, în anul 1330. Întrucît murise cu cîţiva ani mai înainte, e cu neputinţă ca Arnolfo di Cambio să fi putut ridica această campanilă, aşa cum pretinde Vasari.

22 Inexact. Autorul bisericii Santa Croce este necunoscut.

23 E vorba, probabil, de sarcofage romane, folosite ulterior de familiile nobile din Florenţa.

24 Lucrarea este anterioară lui Arnolfo, care a acoperit cu marmură albă şi neagră numai pilaştrii de la colţurile acestei clădiri de formă octogonală.

25 Faţada desenată de Arnolfo şi construită doar parţial a fost distrusă în anii 1587—1588, iar sculpturile şi ornamentaţiile au fost împrăştiate. Actuala faţadă a fost terminată abia între anii 1876 şi 1887, după desenele arhitectului florentin Emilio de Fabris.

26 Vechea catedrală a Florenţei.

27 Adevărul este că au cedat totuşi puţin, producîndu-se o uşoară crăpătură în cupolă.

28 Pietro Valeriano di Piperno.

29 Biserica şi-a păstrat numele de Santa Reparata pînă în anul 1412, cînd s-a luat hotărîrea să i se spună Santa Maria del Fiore.

30 Eroare: Arnolfo, fiu al lui Cambi şi originar din Colle Valdelsa, nu are nici o legătură cu familia Lapi Ficozzi (it. *fico* înseamnă smochin).

31 La proiectarea şi construcţia palatului Signoriei nu a luat parte nici unui din cei doi Arnolfo. Construcţia palatului a fost hotărîtă printr-un decret al comunei din 30 decembrie 1298.

32 Străveche biserică florentină.

33 După unele documente (condica bisericii Santa Reparata) a murit la 8 martie 1302.

34 « În anul 1298 a sosit, de la Roma, legatul papal Francisc, plin de bunătate şi învestit cu depline puteri, care a pus piatra fundamentală şi a binecuvîntat, în numele papii, acest templu, ridicat de Arnolfo, care a construit, cu gînd pios, această minunată operă ce împodobeşte Florenţa, vrednică de împărăteasa cerurilor şi pe care, tu, preacuvioasă Fecioară Maria, ocroteşte-o în veci ». (În limba latină, în original.)

35 Lucrarea s-a păstrat. Vezi şi « Viaţa » lui Giotto.

36 Vezi, mai departe, « Viaţa » lui Simone şi a lui Lippo Memmi.

AVC 2012

NICCOLA ŞI GIOVANNI [1]

SCULPTORI ŞI ARHITECŢI PISANI

După ce — în «Viaţa» lui Cimabue — am vorbit despre desen şi pictură — iar în aceea a lui Arnolfo di Lapo am vorbit despre arhitectură, în «Viaţa» lui Niccola şi Giovanni va fi vorba despre sculptură şi despre construcţiile de mare însemnătate pe care le-au ridicat ei, neîncăpînd nici o îndoială că aceste opere ale lor de sculptură şi de arhitectură merită să fie pomenite cu cinste nu numai prin întinderea şi prin măreţia lor, ci şi pentru frumosul chip în care au fost gîndite, căci, în lucrarea marmurii şi în construcţii, Niccola şi Giovanni au părăsit vechea manieră greacă, grosolană şi lipsită de măsură, arătînd mult mai multă iscusinţă în alegerea subiectelor şi dînd personajelor o ţinută mult mai frumoasă.

Aflîndu-se, aşadar, Niccola Pisano, sub conducerea unor sculptori greci, care lucrau figurile şi celelalte ornamente sculptate ale Domului din Pisa şi ale bisericii San Giovanni, s-a întîmplat ca, printre multele antichităţi de marmură aduse de armata pisanilor, să se găsească şi două sarcofage antice, aflate astăzi în cimitirul din acel oraş; unul dintre acestea era foarte frumos, avînd sculptată pe el, într-un chip minunat, povestea vînării mistreţului Calidonio de către Meleagro, atît nudurile cît şi veşmintele fiind lucrate cu multă destoinicie, iar desenul fiind desăvîrşit.

Înzidit — din pricina frumuseţii sale — în faţada Domului, în partea dinspre San Rocco şi alături de uşa principală, sarcofagul acesta era folosit drept raclă pentru trupul mamei contesei Matilda [2]. Niccola,

dîndu-şi seama de frumuseţea acestei opere şi plăcîndu-i foarte mult, a studiat-o cu atîta rîvnă, laolaltă cu alte cîteva frumoase sculpturi ce se aflau pe celelalte sarcofage antice — pentru a imita chipul în care fuseseră lucrate — încît a ajuns să fie socotit, şi încă destul de curînd, cel mai bun sculptor al vremii sale, după Arnolfo ne mai fiind preţuit pe atunci în Toscana nici un alt sculptor, în afară de Fuccio [3], arhitect şi sculptor florentin, care, în anul 1229 a înălţat biserica Santa Maria sopra Arno, şi a construit, în biserica San Francesco din Assisi, mormîntul de marmură al reginei din Cipru[4], împodobit cu multe figuri şi, în primul rînd, cu chipul acesteia, pe care a înfăţişat-o stînd pe un leu — semn al mărinimiei sale — ca una care, după moarte, a lăsat o mare sumă de bani pentru a se putea termina ridicarea bisericii de mai sus.

Făcîndu-se deci cunoscut ca un maestru mult mai bun decît Fuccio, Niccola a fost chemat la Bologna în anul 1225, după moartea Sfîntului Domenico Calagora [5] întemeietorul ordinului călugărilor predicatori, pentru a lucra în marmură mormîntul acestui sfînt; o dată ajuns aici, după ce s-a înţeles cu cei ce se îngrijeau de lucrul acesta, a sculptat mormîntul, împodobindu-l cu numeroase figuri, precum se vede încă şi astăzi, terminîndu-l în anul 1231 şi culegînd multe laude, lucrarea fiind socotită fără pereche şi cea mai bună dintre toate lucrările de sculptură văzute pînă atunci. A făcut, de asemenea, planul acelei biserici şi al unei părţi însemnate din mănăstire. Înapoindu-se apoi în Toscana, Niccola a aflat că Fuccio părăsise Florenţa şi plecase la Roma — în vremea în care împăratul Federigo era încoronat de papa Honoriu [6] — iar de la Roma mersese, împreună cu Federigo, la Napoli, unde a terminat castelul din Capoana [7] — numit astăzi la Vicaria — în care se află toate tribunalele acelui regat, precum şi Castel dell'Uovo [8]; tot aici a pus temeliile turnurilor, iar în oraşul Capua a lucrat porţile ce dau spre fluviul Volturno [9]; a mai lucrat, de asemenea, două parcuri împrejmuite cu ziduri, dintre care unul — aproape de Gravina — pentru vînătorile cu păsări, iar altul — la Melfi [10] — pentru vînătorile de iarnă; toate acestea, în afara multor altor lucrări pe care, pentru a nu ne lungi, nu le mai pomenim [11].

AVC 2012

Între timp, aflîndu-se în Florența, Niccola se îndeletnicea nu numai cu sculptura, ci și cu arhitectura, mulțumită construcțiilor care se ridicau în întreaga Italie și, îndeosebi, în Toscana, pe baza unor desene ceva mai bune. Astfel, de pildă, s-a îngrijit în bună parte de construcția mănăstirii di Settimo [12], pe care executorii testamentari ai contelui Ugo di Andeborgo au lăsat-o neterminată. Și, deși într-un epitaf de marmură ce se află în clopotnița acestei mănăstiri se poate citi: *Guglielm me fecit* [13], se poate recunoaște — după chipul în care e lucrată — că totul a fost făcut după sfaturile lui Niccola care, chiar în acea vreme, a ridicat la Pisa vechiul palat degli Anziani [14], dărîmat astăzi de către ducele Cosimo, pentru a înălța în același loc, folosind și o parte din vechea construcție, mărețul palat și mănăstirea noului ordin al cavalerilor di San Stefano, după desenele și planul lui Giorgio Vasari din Arezzo, pictor și arhitect.

Tot la Pisa, Niccola a lucrat și numeroase alte palate și biserici, fiind cel dintîi care, după ce se pierduse arta frumoaselor construcții, a început să ridice clădirile pe pilaștri, deasupra cărora boltea arce, după ce întărea mai întîi terenul dedesubtul acestor pilaștri cu țăruși; lucrînd altfel, o dată cu scufundarea primului strat de pămînt de sub pilaștri, se prăbușeau întotdeauna și zidurile, în vreme ce întărirea cu țăruși, după cum arată și experiența, dă clădirii o trăinicie deplină.

Tot după desenele sale a mai fost făcută și biserica San Michele in Borgo [15], a călugărilor din ordinul Camaldoli. Cea mai frumoasă, cea mai iscusită și cea mai ciudată operă de arhitectură pe care a făcut-o vreodată Niccola a fost însă campanila mănăstirii San Niccola din Pisa, unde se află călugării ordinului Sant'Agostino; pe dinafară, campanila are opt fețe, iar pe dinăuntru este rotundă, cu scări care, răsucindu-se în formă de melc, merg pînă în vîrf, lăsînd la mijloc un gol în formă de puț; din patru în patru trepte se află cîte o coloană care sprijină arcele urcătoare, ce se răsucesc de jur împrejur [16]. Această capricioasă invenție a fost pusă apoi din nou în lucru într-un chip și mai frumos, în proporții mai potrivite și mult mai bogat ornamentată, de arhitectul Bramante, la Roma, în Belvedere, pentru papa Iuliu al II-lea și de Antonio da Sangallo, în puțul de la Orvieto [17],

AVC 2012

pe care l-a executat, după cum vom arăta cînd va fi timpul, din porunca papii Clement al VII-lea.

Niccola — ca să ne întoarcem la el — care, ca sculptor, nu a fost mai puțin talentat decît ca arhitect, a sculptat, pe fațada bisericii San Martino din Lucca, un semirelief în marmură, conținînd numeroase figuri lucrate cu multă pricepere, cioplind marmura și desăvîrșind totul în așa chip, încît a dat celor care, pînă atunci, făceau această artă cu greutate și trudă, nădejdea că nu mai e mult pînă să sosească cel care — ușurîndu-le munca — le va fi de un prețios ajutor [18].

Același Niccola a făcut, în anul 1240, planul bisericii San Iacopo din Pistoia [19], bolta absidei fiind executată în mozaic, de cîțiva maeștri toscani; aceasta, deși socotită pe atunci drept o operă deosebit de grea și foarte costisitoare, astăzi ne stîrnește mai curînd rîsul și mila decît admirația, cu atît mai mult cu cît asemenea lucrări — datorate faptului că artiștii nu stăpîneau arta desenului — se întîlneau nu numai în Toscana ci și în întreaga Italie, unde numeroase construcții, ca și alte lucrări, executate fără desen și lipsite de orice stil, ne fac să cunoaștem atît sărăcia talentului celor ce le-au făcut, cît și nemăsuratele bogății risipite prostește de către oamenii din acea vreme, din pricină că nu au avut artiști care să execute așa cum se cuvine lucrările ce li se încredințau. Prin operele de arhitectură ca și de sculptură, Niccola își cîștigă, așadar, un renume mai mare decît al celorlalți sculptori și arhitecți care lucrau pe atunci în Romagna; cum anume lucrau, se poate vedea [20] după bisericile Sant'Ippolito și San Giovanni din Faenza, după Domul din Ravenna, după biserica San Francesco, după casele familiei de' Traversari, după biserica din Porto, după palatul public din Rimini, după casele familiei Malatesta și după alte clădiri care sînt cu mult mai prejos, decît vechile clădiri înălțate în aceeași vreme în Toscana. Iar ceea ce am spus despre Romagna se poate spune pe bună dreptate și despre o parte din Lombardia. E de ajuns să vadă cineva Domul din Ferrara și celelalte clădiri ridicate de marchizul Azzo și-și va da seama, fără îndoială, cît de mult se deosebesc de clădiri ca biserica Santo din Padova — executată după planul lui Niccola [21] sau de biserica Fraților minoriți din Veneția, construcții mărețe și vrednice de cinste amîndouă.

AVC 2012

Mulţi artişti din vremea lui Niccola, împinşi de o pizmă vrednică de laudă, s-au apucat de sculptură cu mai multă rîvnă decît o făcuseră pînă atunci, iar apoi, luîndu-se la întrecere atît în sculptarea marmurii cît şi în construcţii, şi-au îmbunătăţit întrucîtva felul de lucru. La fel s-a întîmplat şi în Florenţa, după ce au fost văzute operele lui Arnolfo şi ale lui Niccola; în timp ce, în piaţa San Giovanni, se clădea — după planurile sale — bisericuţa della Misericordia, Niccola a sculptat în marmură, cu mîna sa, o Fecioară, stînd între Sfîntul Dominic şi un alt sfînt [22], după cum se poate vedea încă pe faţada aceleiaşi biserici.

Niccola a fost de faţă la punerea temeliei Domului din Siena şi a făcut desenele pentru biserica San Giovanni din acelaşi oraş [23]; înapoindu-se după aceasta la Florenţa, în anul în care s-au înapoiat şi Guelfii [24], a făcut desenele pentru biserica Santa Trinità [25] şi pentru mănăstirea de călugăriţe din Faenza, astăzi dărîmată, pentru a se construi în locul ei fortăreaţa oraşului.

Între timp, în anul 1254, fiind chemat de către locuitorii oraşului Volterra — ajunşi sub stăpînirea florentinilor — pentru a le mări Domul, care era prea mic, Niccola i-a dat o formă mai frumoasă, deşi avea unele defecte de construcţie — făcîndu-l să pară mult mai măreţ decît fusese pînă atunci [26]. După aceasta, înapoiat în cele din urmă la Pisa, a sculptat în marmură amvonul bisericii San Giovanni [27], lucrare în care a pus multă rîvnă, căci dorea să lase patriei o amintire despre sine; între altele, a sculptat aici Judecata de apoi, şi chiar dacă figurile executate nu vădesc un desen desăvîrşit, dovedesc totuşi, aşa cum se poate vedea, răbdare şi nesfîrşită trudă. Şi fiindcă i s-a părut a fi făcut o operă vrednică de laudă, ceea ce era de altfel adevărat, a sculptat în partea de jos următoarele versuri:

Anno milleno bis centum bisque trideno
Hoc opus insigne sculpsit Nicola Pisanus [28].

Îndemnaţi de faima acestei opere, care le-a plăcut nu numai pisanilor, ci oricui a văzut-o, sienezii i-au încredinţat lui Niccola executarea amvonului Domului lor [29], în vremea în care conducător al oraşului era Guglielmo Mariscotti [30]. Aici, Niccola a sculptat nume-

roase scene din viața lui Isus Cristos, cîștigînd multe laude pentru felul în care a sculptat figurile, împărțindu-le, cu mare migală, de jur împrejurul marmurii. Tot Niccola a făcut desenele pentru biserica și mănăstirea San Domenico din Arezzo, din însărcinarea familiei nobililor Pietramala, pe cheltuiala cărora au fost ridicate aceste construcții, iar la rugămințile episcopului degli Ubertini a restaurat biserica parohială din Cortona și a construit, în cel mai înalt loc al orașului, biserica Santa Margherita, pentru călugării ordinului San Francesco [31]. Datorită atîtor opere, crescînd tot mai mult faima lui Niccola, papa Clement al IV-lea l-a chemat în anul 1267 la Viterbo, unde, între multe alte lucrări, a restaurat biserica și mănăstirea călugărilor din ordinul predicatorilor. De la Viterbo s-a dus la Napoli, la regele Carlo I, care, după ce-l învinsese și ucisese pe Curradino, în cîmpia de la Tagliacozzo, a pus să se înalțe în acel loc o biserică și o mănăstire foarte bogată, pentru a îngropa în ea nesfîrșitul număr al celor căzuți în ziua aceea. Întorcîndu-se de la Napoli în Toscana, Niccola s-a oprit la Orvieto, unde se clădea biserica Santa Maria și, lucrînd împreună cu cîțiva meșteri germani, a executat, din marmură, cîteva statui pentru fațada acelei biserici, și, îndeosebi, două scene din Judecata de apoi, în basorelief, înfățișînd raiul și iadul.

Între alți copii, Niccola a avut și un fiu, numit Giovanni, care, fiindcă-și urmase întotdeauna tatăl și învățase sub îndrumarea lui sculptura și arhitectura, nu numai că l-a ajuns pe acesta în cîțiva ani, dar l-a și întrecut în unele privințe; iată de ce Niccola, îmbătrînind, s-a retras la Pisa, și, trăind acolo liniștit, i-a lăsat fiului său conducerea tuturor lucrărilor. De aceea, cînd papa Urban al IV-lea a murit la Perugia [32], s-a trimis după Giovanni, care, ducîndu-se acolo, a executat mormîntul acelui pontif. Acest mormînt, din marmură, împreună cu acela al papii Martin al IV-lea [33] au fost distruse mai tîrziu, cînd peruginii au mărit palatul episcopal, astfel încît nu se mai văd din ele decît cîteva rămășițe, răspîndite prin biserică. În aceeași vreme, aducînd peruginii apa unui izvor foarte bogat, prin niște tuburi de plumb, tocmai de pe muntele Pacciano, aflat la două mile depărtare de oraș, iar asta datorită iscusinței și

AVC 2012

trudei unui călugăr din ordinul Silvestrinilor [34], i s-a încredinţat lui Giovanni Pisano executarea tuturor ornamentelor fîntînii, atît cele din bronz cît şi cele din marmură [35].

Terminînd această lucrare şi dorind să-şi mai vadă tatăl, bătrîn şi bolnav, Giovanni a părăsit Perugia, pentru a se înapoia la Pisa; trecînd însă prin Florenţa, a fost nevoit să se oprească acolo pentru a lucra, împreună cu alţii, la morile de pe Arno, care se construiau la San Gregorio, aproape de piaţa de' Mozzi. În cele din urmă, primind vestea că tatăl său, Niccola, a murit, a plecat la Pisa unde, ţinîndu-se seama de talentul său, a fost primit cu multă cinste de întregul oraş, fiecare bucurîndu-se că după pierderea lui Niccola a rămas Giovanni, moştenitor atît al virtuţilor cît şi al talentului acestuia. Ivindu-se prilejul să-şi dovedească talentul, bunele păreri ale concetăţenilor săi nu au fost de loc înşelate, căci, trebuind să se facă unele lucrări în mica, dar deosebit de frumos împodobita biserică Santa Maria della Spina, şi fiindu-i încredinţate lui Giovanni, acesta, apucîndu-se de ele, cu ajutorul cîtorva tineri ucenici de-ai săi, a adus numeroasele ornamente ale acestui oratoriu la desăvîrşirea pe care o vădesc şi astăzi.

Văzînd aceasta, pisanii, care, pentru a nu-şi umple Domul cu morminte sau poate şi din alte pricini, doreau încă de mult să aibă un cimitir unde să se afle mormintele tuturor locuitorilor oraşului fie nobili, fie poporeni, l-au însărcinat pe Giovanni cu construirea cimitirului, care se află în piaţa Domului, de-a lungul zidurilor; Giovanni i-a făcut şi planul, frumos şi cu multă iscusinţă, construindu-l în aceeaşi formă, cu aceleaşi ornamente de marmură şi la fel de mare pe cît arată şi astăzi [36].

Tot în anul 1283, cînd a terminat această lucrare, Giovanni s-a dus la Napoli, unde a construit, pentru regele Carlo, castelul Nuovo; pentru a-i da mai multă lărgime şi a-l fortifica mai temeinic, a fost silit să dărîme sumedenie de case şi de biserici şi îndeosebi o mănăstire a călugărilor franciscani; aceasta a fost zidită din nou mai tîrziu, mai mare şi mai impunătoare decît fusese înainte, aşezată departe de castel şi purtînd numele de Santa Maria della Nuova. Începînd toate aceste construcţii şi aducîndu-le într-o stare destul de înain-

AVC 2012

tată[37], Giovanni a părăsit Napoli, pentru a se înapoia în Toscana; ajuns însă la Siena și nefiind lăsat să meargă mai departe, i s-a cerut să facă un plan pentru fațada Domului din acel oraș, plan după care a și fost executată, ceva mai tîrziu, bogat împodobită și plină de măreție[38]. În anul 1286, adică în anul următor, construindu-se palatul episcopal din Arezzo, după desenele lui Margaritone[39], arhitect aretin, Giovanni a fost adus de la Siena la Arezzo, de către Guglielmino Ubertini, episcopul acestui oraș; aici, Giovanni a executat, din marmură, masa din altarul cel mare, acoperită toată cu figuri, ghirlande și alte ornamente sculptate în ea, încrustînd cu multă iscusință în marmură, din loc în loc, cîteva bucăți de mozaic lucrate cu multă finețe și smalțuri fixate pe plăci de argint. În mijloc se află Fecioara cu pruncul în brațe, pe una din laturi papa Grigorie cel sfînt. al cărui chip este portretul după natură al papii Honoriu al IV-lea, iar pe cealaltă episcopul și ocrotitorul acestui oraș — Sfîntul Donato — al cărui trup, împreună cu cel al Sfintei Antilia și ale altor sfinți, odihnește chiar sub altarul bisericii[40]. Și fiindcă acest altar este izolat, laturile îi sînt împodobite, de jur împrejur, cu mici basoreliefuri, înfățișînd scene din viața aceluiași Sfînt Donato; podoaba întregii opere constă din cîteva mici tabernacole, acoperite cu statuete de marmură, lucrate cu multă îndemînare. Pe pieptul Fecioarei de care am vorbit, se vede o cutiuță de aur înăuntrul căreia se aflau, după cît se spune, giuvaeruri de mare preț, dispărute astăzi împreună cu cîteva statuete care se aflau în jurul și deasupra acestei opere, pentru care aretinii, după cum stă scris în unele memorii, au cheltuit treizeci de mii de florini de aur.

Dornic să vadă construcția bisericii Santa Maria del Fiore, pe care o executa Arnolfo, precum și să-l cunoască pe Giotto, despre care auzise spunîndu-se lucruri deosebite, Giovanni s-a înapoiat la Florența; și nici nu a apucat să sosească bine că eforii numitei biserici i-au și încredințat execuția acelei Madone care stă între doi îngeri mici, aflată deasupra ușii care dă spre casa parohială[41]. În anul 1300, cardinalul Niccola da Prato, aflîndu-se în Florența, ca legat al papii, pentru a potoli învrăjbirile dintre florentini, i-a comandat să ridice o mănăstire de călugărițe în Prato — numită San Niccola[42], după

AVC 2012

numele acestui cardinal — și să restaureze [43], în același timp, atît mănăstirea San Domenico din Florența, cît și pe aceea din Pistoia.

Și deoarece pistolezii aveau o adevărată venerație pentru numele lui Niccola, tatăl lui Giovanni, drept prețuire pentru tot ce lucrase, cu atîta talent, în acel oraș, i-au dat lui Giovanni să execute din marmură amvonul bisericii Sant' Andrea, aidoma celui pe care îl făcuse Niccola pentru Domul din Siena, întrecîndu-l pe cel ridicat cu puțină vreme mai înainte, în biserica San Giovanni Evangelista, de către un german care culesese multe laude [44].

Giovanni a terminat lucrarea în patru ani [45], înfățișînd cinci scene din viața lui Isus Cristos, precum și o Judecată de apoi, folosind întreaga iscusință de care era în stare, dorind ca amvonul să stea alături sau chiar să-l întreacă pe acela din Orvieto, atîta de vestit pe atunci. Și avînd credința că, potrivit cunoștințelor din vremea aceea, izbutise să facă o operă mare și frumoasă (cum, de fapt, și era), a sculptat pe arhitravă, deasupra coloanelor care susțin amvonul, următoarele versuri:

Hoc opus sculpsit Joannes, qui res non egit inanes,
Nicoli natus. . . meliora beatus,
Quem genuit Pisa, doctum super omnia visa [46].

Tot în acel timp, Giovanni a mai lucrat — pentru biserica San Giovanni Evangelista, din același oraș — un agheasmatar din marmură, sprijinit pe cele trei statui ale Cumpătării, Prudenței și Dreptății [47]. Această operă, fiind socotită în acea vreme ca foarte frumoasă, a fost așezată în mijlocul bisericii, ca un lucru de mare preț. Mai înainte de a pleca din Pistoia, Giovanni a făcut — pentru că nu începuse încă să se construiască — și planul campanilei bisericii San Iacopo [48], cea mai de seamă din acel oraș; pe campanila aceasta, care se află în piața San Iacopo, alături de pomenita biserică, se află însemnată următoarea dată: A. D. 1301. Întîmplîndu-se apoi ca papa Benedict al IX-lea să moară la Perugia, s-a trimis după Giovanni, care — o dată sosit acolo — a executat, în vechea biserică San Domenico a călugărilor predicatori, un mormînt din marmură pentru numitul pontif [49]; acesta, sculptat în mărime

naturală şi în veşmînt pontifical, se odihneşte pe un pat, în vreme ce doi îngeri — unul de o parte, iar altul de cealaltă — ridică o perdea; deasupra se află o Sfîntă Fecioară între doi îngeri; iar de jur împrejurul mormîntului sînt sculptate numeroase alte ornamente. În noua biserică a călugărilor predicatori, Giovanni a făcut şi mormîntul lui *messer* Niccolò Guidalotti, de fel din Perugia şi episcop de Recanati[50], care a fost fondatorul construcţiei Sapienza Nuova din Perugia.

Terminînd lucrările din Perugia, Giovanni voia să se ducă la Roma, cu gînd să înveţe din cercetarea puţinelor antichităţi care se aflau pe atunci, aşa cum făcuse şi tatăl său; nu şi-a putut îndeplini însă dorinţa, împiedicat fiind de pricini bine întemeiate şi, îndeosebi, de faptul că aflase de mutarea curţii papale la Avignon, ce se petrecuse cu puţină vreme înainte. Înapoindu-se aşadar la Pisa, eforul Nello di Giovanni Falconi i-a dat să lucreze amvonul cel mare al Domului, aflat pe partea dreaptă cum mergi spre altarul principal, unit fiind cu corul; începînd să lucreze la amvon, cît şi la mai multe statui înalte de trei coţi — care urmau să fie folosite la împodobirea amvonului — a dus totul, încet-încet, pînă la forma în care se vede astăzi, aşezînd amvonul atît pe statuile despre care am vorbit mai sus cît şi pe cîteva coloane, susţinute de lei; pe laturile amvonului a sculptat cîteva scene din viaţa lui Isus Cristos[51].

Deasupra uşii principale a Domului poate fi văzută o Sfîntă Fecioară care stă între Sfîntul Ioan Botezătorul şi un alt sfînt; este lucrată în marmură tot de mîna lui Giovanni, iar cel care stă îngenuncheat la picioarele Madonei se spune că ar fi eforul Piero Gambacorti[52]. Sub altarul din capela cea mare a vechii biserici parohiale din Prato se afla, încă de multă vreme, cingătoarea Maicii Domnului[53], pe care — înapoindu-se din ţara sfîntă — Michele da Prato o adusese în patrie în anul 1141 şi i-o încredinţase lui Uberto, parohul acelei biserici, care a aşezat-o acolo unde am spus şi unde a fost tot timpul păstrată cu cea mai mare veneraţie, pînă în anul 1312, cînd un răufăcător din Prato a voit s-o fure; fiind însă descoperit, judecata l-a condamnat la moarte, ca pîngăritor al lucrurilor sfinte. Tulburaţi de această întîmplare, locuitorii din Prato — pentru a

AVC 2012

păstra cingătoarea în mai mare siguranță — au hotărît să construiască un loc întărit și ferit. Chemîndu-l deci pe Giovanni — bătrîn în acea vreme — au construit în catedrală, după sfatul său, capela în care se află și astăzi cingătoarea Sfintei Fecioare. Apoi, potrivit planurilor aceluiași Giovanni, au mărit mult biserica, încrustînd-o pe dinafară — ca și campanila — cu marmură neagră și albă, după cum se poate vedea și astăzi. În cele din urmă, ajungînd la o vîrstă foarte înaintată, Giovanni a murit, în anul 1320, după ce înfăptuise, pe lîngă cele pomenite aici, numeroase alte opere de arhitectură și de sculptură. Ca și tatălui său, Niccola, i se datorește și lui Giovanni foarte mult, căci amîndoi, în vreme ce desenul era lipsit de orice măiestrie și se orbecăia prin beznă, au dat nu puțină lumină acelor arte în care s-au dovedit a fi fost, pentru atunci, adevărați maeștri. Giovanni a fost îngropat cu multă cinste în cimitirul din Pisa, în aceeași criptă în care fusese așezat și tatăl său, Niccola.

[1] Niccola s-a născut între anii 1220 și 1225 și a murit după 1278. În unele documente i se mai spune și de Apulia, ceea ce a făcut să se creadă că ar fi originar din Puglia, căpătînd abia mai tîrziu cetățenia pisană, pe baza meritelor sale artistice.
Îi aparțin, cu certitudine: amvonul din biserica San Giovanni din Pisa și cel din catedrala din Siena; racla Sfîntului Dominic din Bologna (lucrată împreună cu Fra Guglielmo da Pisa); fîntîna din Perugia (lucrată împreună cu Giovanni), portalul dinspre apus al bisericii San Martino din Lucca și cristelnița din biserica San Giovanni Furcivitas din Pistoia.
Giovanni s-a născut în preajma anului 1250 și a murit după 1314. Are, ca lucrări mai de seamă: sculpturile de pe fațada catedralei din Siena, amvonul din biserica Sant'Andrea din Pistoia și cel din catedrala din Pisa.
[2] Sarcofagul în care a fost înmormîntată principesa Beatrice, mama contesei Matilda, nu este cel de care vorbește Vasari ci un altul, care are sculptată pe el povestea Fedrei și a lui Hipolit.
[3] Artist necunoscut.
[4] Regină necunoscută. Cronica mănăstirii o numește Hecuba și spune că a murit în 1240. Mormîntul există încă, iar Lionello Venturi, cunoscutul istoric de artă italian, îl atribuie unui artist mediocru, posterior lui Arnolfo.
[5] Sfîntul Domenico Guzman se născuse în Calaroga (Spania) și nu Calagora, cum scrie Vasari. Mormîntul său este într-adevăr lucrat de Niccola și de elevul său, Fra Guglielmo da Pisa, însă nu

AVC 2012

în anul 1225 — cînd Niccola poate nici nu se născuse încă — ci după anul 1266.

[6] În 1221.

[7] Capua. Castelul, început sub Wilhelm I şi terminat sub Frederic al II-lea, în 1231, era reşedinţă regală.

[8] Început în 1154 şi terminat în 1221.

[9] Din aceste porţi n-au mai rămas decît cîteva fragmente.

[10] Amalfi.

[11] Toate afirmaţiile acestea în legătură cu Fuccio sînt de domeniul fanteziei.

[12] Nu se ştie nimic sigur în legătură cu activitatea de arhitect a lui Niccola. Cu oarecare rezerve, i se poate atribui numai proiectul bisericii Santa Trinità.

[13] Wilhelm m-a făcut... (În limba latină, în original).

[14] Afirmaţie eronată. Construcţia vechiului palat este anterioară lui Niccola.

[15] Construcţia acestei biserici a început, se pare, în anul 1018 şi a fost terminată la începutul secolului al XIV-lea, după planurile lui Fra Guglielmo da Pisa, elevul lui Niccola.

[16] E vorba de faimosul turn înclinat din Pisa. Nici un document nu ne îndreptăţeşte să i-l atribuim, aşa cum face Vasari, lui Niccola.

[17] E vorba de puţul San Patrizio din Orvieto, adînc de şaizeci şi doi de metri, în care coborîrea se face cu ajutorul a două scări în spirală, suprapuse.

[18] Lucrarea există încă şi-i aparţine, într-adevăr, lui Niccola.

[19] Afirmaţia lui Vasari nu este confirmată de documente. Se ştie numai că în 1272 (şi nu în 1240) Niccola şi-a luat obligaţia de a restaura altarul Sfîntului Iacob din această biserică.

[20] Lucrul acesta nu se mai poate vedea astăzi, căci toate clădirile pomenite de Vasari au fost sau dărîmate sau refăcute.

[21] Nici documentele şi nici stilul nu ne îndreptăţesc a-i atribui lui Niccola construcţia acestei biserici.

[22] Statuile acestea nu-i aparţin lui Niccola, ci unui sculptor necunoscut de la sfîrşitul secolului al XIV-lea. De altfel, nici biserica n-a fost construită după planurile lui Niccola.

[23] Lipsesc informaţiile cu privire la activitatea lui Niccola ca arhitect în oraşul Siena.

[24] În 1250, după Villani (cartea a VI-a, cap. al XLII-lea).

[25] Unii cercetători contemporani socotesc că proiectul bisericii Santa Trinità îi poate fi atribuit lui Niccola. Cei mai mulţi, însă, susţin că biserica, construită în prima jumătate a secolului al XIV-lea, nu-i poate aparţine lui Niccola, care s-a născut tot în vremea aceea.

[26] Afirmaţie neîntemeiată.

[27] Amvonul est, într-ad văr, capodopera lui Niccola. A fost terminat în 1260.

[28] Lipseşte ultimul vers:

Laudetur digne tam bene docta manus.

În traducere, inscripţia sună astfel:

În anul una mie două sute şaizeci, Niccola pisanul sculptat-a această operă minunată: Lăudată fie o mînă atît de înzestrată. (În limba latină, în original).

AVC 2012

[29] Este, de asemenea, tot o operă autentică a lui Niccola, care a lucrat-o ajutat de Arnolfo, de Lapo şi de fiul său Giovanni. Lucrarea i-a fost comandată, prin decretul comunei din Siena, la 29 septembrie 1266.

[30] Guglielmo Mariscotti (sau Marescotti) a fost conducător (prior) al oraşului, în anul 1268. În 1266 era Ranieri d'Andrea da Perugia.

[31] Toate lucrările de arhitectură de mai sus, ca şi sculpturile de pe faţada catedralei Santa Maria din Orvieto, îi sînt atribuite lui Niccola fără nici un temei.

[32] Mort în 1264.

[33] Mort în 1285.

[34] E vorba de Fra Bevignate, amintit şi într-o inscripţie ce se găseşte pe fîntînă.

[35] La construirea fîntînii au participat, de asemenea, Niccola şi Arnolfo.

[36] Lipsesc documentele cu privire la activitatea arhitecturală a lui Giovanni în Pisa. Proiectul cimitirului nu-i aparţine, în nici un caz.

[37] Lipsesc date cu privire la activitatea lui Giovanni la Napoli, ca sculptor şi ca arhitect.

[38] Partea inferioară a acestei faţade îi aparţine lui Giovanni, care a lucrat aici spre sfîrşitul veacului al XIII-lea, pînă în 1299, executînd şi cîteva statui (Sibila şi doi dintre profeţi).

[39] Vezi, mai departe, biografia acestuia.

[40] Lucrarea nu-i aparţine lui Giovanni. Altarul a fost construit şi sculptat între anii 1369 şi 1375 — după cum rezultă din documente — de Giovanni di Francesco Fetti, din Arezzo, şi de Betto di Francesco, din Florenţa.

[41] Madona există încă, dar nu-i aparţine lui Giovanni, ci unui artist necunoscut, din ultimele decenii ale secolului al XIV-lea.

[42] Biserica San Niccolò din Prato a fost începută în anul 1322 (nu în 1300, cum spune Vasari) şi-i aparţine unui alt arhitect, necunoscut.

[43] Mănăstirea San Domenico nu putea fi restaurată în 1300, cînd în 1322 nici nu era terminată.

[44] Executat de elevul şi ajutorul lui Niccola, Fra Guglielmo din Pisa.

[45] Lucrarea îi aparţine, cu certitudine, lui Giovanni.

[46] Inscripţia nu este transcrisă în întregime. În traducere sună astfel:

Această operă a sculptat-o Giovanni, fiul lui Niccola,
Care lucruri deşarte nu face... bucurîndu-se de succes,
Pe el Pisa l-a născut, mai iscusit decît toţi.

(În limba latină, în original).

[47] Lucrarea s-a păstrat şi este considerată ca aparţinînd cu adevărat lui Giovanni.

[48] A fost construită în 1200 şi nu în 1301; nu-i poate fi, deci, atribuită lui Giovanni.

[49] Benedict al XI-lea, şi nu al IX-lea, a murit la Perugia, în 1304. Monumentul i-a fost comandat lui Giovanni de Niccolò da Prato.

[50] Nu se chema Niccolò ci Benedetto şi a trăit aproape cu un secol mai tîrziu decît Giovanni.

AVC 2012

[51] Lucrat de Giovanni între 1302 şi 1310, celebrul amvon din Domul din Pisa a fost grav deteriorat de incendiul din 24 octombrie 1595 şi a fost refăcut în anul 1926.

[52] Piero Gambacorti nu a trăit pe vremea lui Giovanni, ci înaintea lui. Grupul sculptural — operă autentică a lui Giovanni — s-a păstrat.

[53] Cingătoarea pe care — după tradiţie.— Fecioara Maria, cînd s-a înălţat la ceruri, i-a încredinţat-o Sfîntului Toma.

ANDREA TAFI

AVC 2012

ANDREA TAFI
PICTOR FLORENTIN

După cum nu mică a fost uimirea pe care operele lui Cimabue au pricinuit-o oamenilor din vremea aceea, obișnuiți să vadă numai lucrări executate în maniera grecească, tot astfel, nu mai puțină uimire au stîrnit și lucrările în mozaic ale lui Andrea Tafi [1], care a trăit tot în aceeași vreme și a fost socotit drept un artist minunat, dacă nu de-a dreptul divin, de către oamenii aceia care, nefiind obișnuiți să vadă și altceva, nu credeau că în această artă s-ar putea face și ceva mai bun. Adevărul este însă că acesta, fără să fie omul cel mai talentat din lume, băgînd de seamă că mozaicul — din pricină că durează timp îndelungat — era mai prețuit decît toate celelalte picturi, a părăsit Florența și s-a dus la Veneția, unde se aflau cîțiva pictori greci, care lucrau în mozaic, în biserica San Marco; și împrietenindu-se cu aceștia, a făcut tot ce i-a stat în putință și, prin bani și făgăduieli, l-a adus la Florența pe *maestro* Apollonio [2], pictor grec, care l-a învățat să topească în foc bucățelele de sticlă ale mozaicului și să facă mortarul cu care să le împreune; și a lucrat, în tovărășia acestuia, partea de sus a absidei bisericii San Giovanni [3], unde se află puterile, tronurile și stăpînirile; în care loc, Andrea, ceva mai tîrziu, devenind mai învățat, a făcut, după cum vom arăta mai departe, acel Cristos care se află pe peretele capelei celei mari.

Împreună cu grecul Apollonio, deci, Andrea a împărțit absida bisericii San Giovanni în cercuri de mozaic, conținînd fiecare un alt subiect; care cercuri, pornind de la lanternă, merg, lărgindu-se, pînă deasupra cornișei

AVC 2012

de jos. În cel dintîi se găsesc slujitorii şi înfăptuitorii voinţei divine; adică îngerii, arhanghelii, heruvimii, serafimii, puterile, tronurile şi stăpînirile.
În al doilea — tot în mozaic — se află înfăţişate, în maniera greacă, cele mai de seamă fapte săvîrşite de Dumnezeu, de cînd a făcut lumina şi pînă la potop.
În cercul de sub acestea două, care se întinde pe toate cele opt feţe ale absidei, se află faptele lui Iosif şi ale celor doisprezece fraţi ai săi. Urmează apoi, din ce în ce mai jos, alte şi alte cercuri, de aceeaşi mărime, în care se află înfăţişată, tot în mozaic, viaţa lui Isus Cristos, de cînd a fost zămislit în pîntecele Mariei şi pînă la înălţarea sa la ceruri; reîncepînd apoi în aceeaşi ordine, sub cele trei frize se află viaţa Sfîntului Ioan Botezătorul, începînd din clipa în care îngerul s-a arătat preotului Zaharia şi pînă la tăierea capului şi înmormîntarea pe care i-au făcut-o ucenicii săi.
Andrea a executat apoi cu mult talent, singur şi fără ajutorul lui Apollonio, în aceeaşi absidă, deasupra peretelui capelei celei mari, un Cristos înalt de opt coţi, care se vede încă şi astăzi. Ajungînd Andrea — datorită acestor lucrări — renumit în întreaga Italie, iar în patria sa trecînd drept un artist deosebit de priceput, a meritat să fie onorat şi răsplătit din belşug.
Andrea a trăit optzeci şi unu de ani şi a murit în anul 1294, înaintea lui Cimabue [4]. Faima şi cinstea pe care le-a cîştigat cu lucrările sale în mozaic, el fiind cel dintîi [5] care a introdus arta aceasta în Toscana, arătînd artiştilor de aici chipul cel mai nimerit de a lucra în mozaic, au făcut ca Gaddo Gaddi, Giotto şi alţii să poată înfăptui, mai tîrziu, în această artă, opere de o mare frumuseţe, cîştigîndu-şi astfel glorie şi renume veşnic.
Iar după moartea lui Andrea, s-a găsit cineva care l-a preamărit cu această inscripţie:

« Aici zace Andrea, care a săvîrşit în întreaga Toscană
Opere pline de frumuseţe şi farmec; iar acum a plecat
Să înfrumuseţeze şi al stelelor regat » [6].

[1] Andrea Tafi s-a născut în preajma anului 1250 şi a murit după 1320. Singura sa lucrare autentică este mozaicul care îl înfăţişează pe Cristos, din biserica San Giovanni din Florenţa.

AVC 2012

[2] Apollonio este pomenit în anul 1297 în registrul de plăţi al bisericii San Giovanni din Florenţa; tot el pare să fi lucrat şi pentru biserica San Marco din Veneţia unde, într-un contract din 1279, i se spune «pictor florentin».

[3] Nu se cunosc autorii acestei lucrări; se crede însă că a lucrat aici şi Cimabue.

[4] În 1320, Andrea Tafi mai trăia încă. Este contemporan, deci, cu Gaddo Gaddi şi cu Giotto.

[5] Afirmaţie exagerată, arta mozaicului fiind cunoscută în întreaga Italie şi înainte de Tafi.

[6] Stilul acestui epitaf arată că el nu a fost compus imediat după moartea lui Andrea Tafi, ci cîteva secole mai tîrziu.

AVC 2012

GADDO GADDI

PICTOR FLORENTIN

În operele sale, lucrate în maniera greacă, cu cea mai mare sîrguință, pictorul florentin Gaddo[1] a dat la iveală, chiar în vremea în care lucra Andrea Tafi, un desen mai frumos și decît al acestuia și decît al celorlalți pictori care au trăit înaintea lui, lucru datorat, poate, prieteniei sale cu Cimabue, în casa căruia mergea zilnic; căci, fie din pricina asemănării dintre firile lor, fie din pricina bunătății lor sufletești — ceea ce-i unise într-o strînsă prietenie — stînd mereu de vorbă împreună, și cel mai adesea cu privire la greutățile artei, în sufletele lor se năștea idei de o mare frumusețe și înălțime. Gaddo, pe care Andrea Tafi[2] l-a luat drept tovarăș ca să poată termina mozaicul de la San Giovanni, a învățat atît de mult, încît a executat singur, după aceea, Profeții, care se văd de jur împrejurul aceleiași biserici, în pătratele de sub ferestre; și fiind lucrați numai de el și mult mai bine decît celelalte figuri, Profeții aceștia i-au adus o faimă uriașă[3]. De aceea, sporindu-i îndrăzneala și hotărîndu-se să lucreze singur a început să studieze fără răgaz atît felul de a lucra al grecilor cît și pe cel al lui Cimabue. Și iată că, nu după multă vreme, ajungînd deosebit de prețuit ca artist, eforii de la Santa Maria del Fiore i-au încredințat decorarea semicercului de deasupra ușii principale din interiorul bisericii, unde a lucrat, în mozaic, Încoronarea Sfintei Fecioare[4], operă care, o dată terminată, a fost socotită de către toți maeștrii, străini și italieni, drept cea mai frumoasă operă de acest fel văzută vreodată în întreaga

AVC 2012

Italie, recunoscînd cu toţii că are un desen mai bogat şi că vădeşte mai multă pricepere şi mai multă trudă decît toate celelalte lucrări în mozaic, aflate pe atunci în Italia. Iată de ce, făcîndu-se vîlvă în jurul acestei opere, Gaddo a fost chemat la Roma [5], în anul 1308 (adică la un an după focul care a pîrjolit biserica şi palatele de la Laterano), de către papa Clement al V-lea, căruia i-a dus la bun sfîrşit unele lucrări în mozaic, pe care Fra Jacopo da Turrita [6] le lăsase neterminate.

A lucrat apoi, tot în mozaic, în biserica San Pietro [7] şi, ajutînd la terminarea cîtorva mozaicuri aflate pe faţada bisericii Santa Maria Maggiore [8], şi-a îmbunătăţit întrucîtva maniera, îndepărtîndu-se puţin de cea greacă, lipsită cu totul de frumuseţe. Înapoindu-se apoi în Toscana, a executat în Domul cel vechi [9], dinafara zidurilor oraşului Arezzo, cîteva lucrări în mozaic pentru familia nobililor Tarlati di Pietramala.

Plecînd din Arezzo, Gaddo s-a dus la Pisa unde a executat, în Dom, într-o nişă aflată deasupra capelei Fecioarei, înălţarea la cer a acesteia, iar mai sus un Isus Cristos care o aşteaptă, după ce i-a pregătit drept tron un jilţ bogat [10]; pentru vremea aceea, opera aceasta a fost lucrată cu atîta grijă şi cu atîta destoinicie, încît s-a păstrat foarte bine pînă în ziua de azi. După aceea Gaddo s-a înapoiat la Florenţa, cu gînd să se odihnească; hotărîndu-se totuşi să facă unele mici lucrări în mozaic, a executat cîteva din coajă de ou [11] cu o rîvnă şi o răbdare de necrezut.

Şi acum ajunge cîte am spus despre Gaddo Gaddi în legătură cu lucrările sale în mozaic. A pictat şi multe tablouri, printre care acela aflat la Santa Maria Novella, pe zidul care desparte biserica de capela familiei Minerbetti, precum şi multe altele, care au fost trimise în diferite localităţi din Toscana [12].

Gaddo a trăit şaptezeci şi trei de ani şi a murit în 1312 [13] fiind înmormîntat cu mare cinste în biserica Santa Croce de către fiul său Taddeo [14]. Şi, deşi, a mai avut şi alţi fii, singur Taddeo — care, la botez, a fost ţinut în braţe de Giotto — s-a îndrumat către pictură, cele dintîi învăţături primindu-le de la tatăl său, iar mai apoi, restul, de la Giotto. În afară de fiul său Taddeo, elev al lui Gaddo a mai fost şi pictorul pisan Vicino, care a executat

AVC 2012

cîteva foarte frumoase lucrări în mozaic în absida cea mare a Domului din Pisa [15].

Chipul lui Gaddo se află făcut de mîna lui Taddeo, fiul său, tot în biserica Santa Croce, în capela familiei Baroncelli, într-o scenă înfățișînd nunta Maicii Domnului, alături de el aflîndu-se Andrea Tafi.

[1] Gaddo Gaddi s-a născut, pare-se, în preajma anului 1260 și a murit după 1333. A lucrat la Florența, Roma, Arezzo și Pisa. Nu se cunosc lucrări autentice rămase de la el. Documentele în legătură cu el sînt din anii 1312—1333. Faptele cuprinse în biografia scrisă de Vasari nu au nimic comun cu realitatea istorică — pe care o ignorăm — iar atribuirile sînt fanteziste.

[2] Nici un document nu confirmă prietenia lui Gaddo cu Cimabue și colaborarea sa cu Andrea Tafi.

[3] Atribuirea este neîntemeiată.

[4] Lucrarea există, dar se crede că nu i-ar aparține lui Gaddo.

[5] Călătoria lui Gaddo la Roma nu este confirmată de nici un document.

[6] Jacopo Torriti, maestru mozaicar, lucrează la Roma la sfîrșitul secolului al XIII-lea. E autorul mozaicurilor de la San Giovanni in Laterano (1291) și Santa Maria Maggiore (1295). Mozaicurile de care vorbește Vasari nu s-au păstrat.

[7] Atribuire eronată.

[8] Lucrarea s-a pierdut și nu se știe dacă i-a aparținut într-adevăr lui Gaddo.

[9] Dărîmat în secolul al XVI-lea.

[10] Descriere inexactă: tabloul o înfățișează numai pe Fecioara Maria, înconjurată de îngeri. De altfel, atribuirea însăși este îndoielnică.

[11] În Galeria Uffizi există cîteva lucrări de acest fel, din care una (fragment) îl înfățișează pe Isus, ținînd în mînă o carte.

[12] Toate aceste picturi s-au pierdut.

[13] Inexact: în anul 1333 trăia încă.

[14] Vezi mai departe «Viața» lui Taddeo Gaddi.

[15] Mozaicurile catedralei din Pisa, începute de Cimabue, sînt atribuite cu certitudine maestrului mozaicar pisan Vicino, care le-a terminat — după cum glăsuiește o inscripție aflată în catedrală — în anul 1321, luna septembrie.

AVC 2012

MARGARITONE

PICTOR, SCULPTOR ŞI ARHITECT ARETIN

Printre alţi pictori bătrîni, pe care i-au speriat nespus de mult laudele aduse de oameni — şi pe bună dreptate — lui Cimabue şi elevului său Giotto, al căror fel deosebit de a picta ajunsese vestit în întreaga Italie, se afla şi un anume Margaritone [1], pictor aretin, care, împreună cu alţi fruntaşi ai picturii din acel secol nefericit, şi-a dat seama că operele celor mai sus pomeniţi îi întunecau faima aproape cu desăvîrşire. Socotit drept unul din cei mai buni pictori care lucrau, în vremea aceea, în maniera greacă, Margaritone a executat la Arezzo numeroase picturi în tempera; a făcut apoi, pierzînd multă vreme şi trudindu-se din cale-afară de mult, frescele sub formă de mici despărţituri, din aproape toată biserica San Clemente, abaţie a ordinului Camaldoli, astăzi în întregime ruinată şi dărîmată, împreună cu multe alte clădiri.

În despărţiturile acestea se aflau numeroase chipuri, mici şi mari, care, deşi lucrate în maniera greacă, se cunoştea totuşi că fuseseră făcute cu dragoste şi cu multă pricepere, aşa după cum pot mărturisi toate operele lucrate de mîna aceluiaşi artist rămase în acel oraş, şi, îndeosebi, un tablou înfăţişînd o Madonă, care se află în capela della Concezione din biserica San Francesco, şi e privit cu adîncă veneraţie de călugării din acel loc [2].

Lucrînd, apoi, un mare crucifix din lemn, pictat în maniera greacă, i l-a trimis la Florenţa, lui *messer* Farinata degli Uberti, cetăţean de foarte mare vază, ca unul

care — printre multe alte fapte de seamă — își scăpase patria de la pieire și din primejdia ce-o amenința [3]. Crucifixul acesta se află astăzi în biserica Santa Croce, așezat între capela familiei Peruzzi și cea a familiei Giugni [4].

După ce a pictat un Sfînt Francisc, la Ganghereto [5], mai sus de Terranuova di Valdarno, fiind înzestrat cu o mare bogăție sufletească, s-a apucat de sculptură, dar cu atîta rîvnă, încît a izbutit mult mai bine decît în pictură, căci, deși primele sale sculpturi au fost făcute în maniera greacă — după cum mărturisesc atît cele patru statui în lemn, din grupul ce înfățișează o Așezare a crucii, aflată în biserica parohială, cît și cele cîteva figuri în relief de pe cristelnița din capela San Francesco — a izbutit totuși să-și însușească un stil mai frumos, după ce a văzut, la Florența, operele lui Arnolfo și ale altor sculptori de seamă din vremea aceea. Înapoindu-se la Arezzo în anul 1275, o dată cu curtea papii Grigorie, care, în drum de la Avignon la Roma, trecuse prin Florența, Margaritone a prins prilejul de-a se face și mai cunoscut, căci, murind pomenitul papă la Arezzo — după ce lăsase comunei treizeci de mii de scuzi pentru a se duce la bun sfîrșit clădirea palatului episcopal, clădire începută de maestrul Lapo, dar necontinuată — aretinii i-au cerut lui Margaritone să ridice papii un mormînt de marmură înlăuntrul acelui palat episcopal [6].

În ce privește pictura, Margaritone — după cum se vede din operele sale — a fost primul care a căutat să afle ce trebuie făcut atunci cînd se pictează pe bucăți de lemn, pentru ca acestea să nu se desfacă și, după ce sînt pictate, să nu lase să se vadă nici crăpăturile și nici spărturile [7]. În acest scop el întindea întotdeauna, pe toată fața lemnului, o pînză de in, lipind-o cu un clei tare, făcut din fîșii înguste de pergament fierte pe foc; apoi, așa cum se vede la tablourile sale și ale altora, acoperea pînza cu un strat de ipsos. Tot din ipsos, amestecat cu același fel de clei, a lucrat diferite ornamente în relief, frize și ghirlande; tot el a inventat și chipul de a lucra în argilă, acoperind-o cu foițe de aur și dîndu-i o patină deosebită [8].

Toate lucrurile acestea, care nu mai fuseseră văzute înainte de el, se văd în operele sale; mai cu seamă,

AVC 2012

în partea din față a altarului bisericii parohiale din Arezzo, unde sînt înfățișate cîteva scene din viața Sfîntului Donato, precum și în bisericile Sant'Agnesa și San Niccolò din același oraș [9].

În sfîrșit, tot în patria sa, a mai executat numeroase lucrări, care au fost trimise însă afară, parte din ele aflîndu-se la Roma, în bisericile San Giovanni și San Pietro, iar altă parte la Pisa, în biserica Santa Caterina [10]. În biserica de sus a Sfîntului Francisc din Assisi se află o Răstignire în maniera greacă, pictată de mîna sa, pe o scîndură care străbate biserica [11]; toate operele acestea au fost foarte prețuite de către contemporanii lui Margaritone, deși astăzi le considerăm drept niște lucruri vechi și bune numai pentru o vreme în care arta nu atinsese înălțimea de acum.

Margaritone s-a mai îndeletnicit și cu arhitectura, făcînd în 1270 desenul și planul palatului de'Governatori, din orașul Ancona, tot în maniera greacă [12].

Margaritone a murit în vîrstă de șaptezeci și șapte de ani [13], mîhnit, după cîte se spune, de-a fi trăit atît de mult ca să vadă nestatornicia epocii și faima căpătată de artiștii cei noi. A fost înmormîntat în Domul cel vechi, dinafara zidurilor orașului Arezzo — într-un sicriu de travertin, dispărut astăzi între ruinele acelei biserici — punîndu-i-se următorul epitaf:

Hic jacet ille bonus pictura Margaritonus,
Cui requiem Dominus tradat ubique pius [14].

Portretul lui Margaritone, făcut de mîna lui Spinello [15] se afla tot în Domul cel vechi — în povestea magilor — și a fost luat de acolo de mine, înainte ca biserica să cadă în ruină [16].

[1] Nu cunoaștem cu precizie anul nașterii și morții lui Margaritone, pictor și arhitect mediocru, originar din Arezzo. Se crede că s-ar fi născut în preajma anului 1216 și că ar fi murit cu mult înainte de 1299. În documente, apare însă de-abia în anul 1262.
[2] Tabloul există și se află în Pinacoteca din Arezzo. Nu-i aparține însă, cu siguranță, lui Margaritone.
[3] În 1260, după bătălia de la Montaperti.

AVC 2012

[4] Crucifixul, aflat astăzi în biserica Santa Croce, nu-i poate fi atribuit lui Margaritone.
[5] Tabloul există, dar în stare proastă şi avînd un accentuat aspect de reproducere. Se află în biserica Sfîntul Francisc din Ganghereto.
[6] Nici una din sculpturile amintite de Vasari nu s-a păstrat. Lipsesc de altfel, cu desăvîrşire, informaţiile cu privire la activitatea lui Margaritone ca sculptor.
[7] Afirmaţia nu este exactă. Procedeul era cunoscut încă dinainte de Margaritone. În muzeul din Siena se află un tablou, preparat astfel, avînd ca dată anul 1215.
[8] Şi acest procedeu era cunoscut de predecesorii lui Margaritone.
[9] Nu avem informaţii cu privire la aceste lucrări.
[10] Toate aceste lucrări s-au pierdut.
[11] Nici această *Răstignire* nu s-a păstrat. De altfel, nici nu fusese pictată de Margaritone ci de Giunta Pisano, în anul 1236. A fost scoasă din biserică în 1624, după care i s-a pierdut urma. «Scîndura care străbate biserica» era catapeteasma — păstrată pînă astăzi în bisericile ortodoxe, dar dispărute din cele catolice — care desparte altarul de restul bisericii.
[12] Nici un document nu vorbeşte despre activitatea lui Margaritone ca arhitect. Palatul din Ancona a fost refăcut în atîtea rînduri, încît e cu neputinţă să se mai ştie cum arăta iniţial.
[13] Afirmaţie nesigură. După unele documente, se pare că ar fi murit între 1293 şi 1299.
[14] *Aici zace cunoscutul pictor Margaritone, căruia Domnul, cel îndurător, să-i dea odihnă veşnică.* (În limba latină, în original).
[15] Spinello Aretino a trăit cu un secol mai tîrziu.
[16] În 1561.

AVC 2012

GIOTTO [1]

PICTOR, SCULPTOR ŞI ARHITECT FLORENTIN

Cuvine-se, după părerea mea, ca artiştii pictori să aibă şi faţă de pictorul florentin Giotto [2] aceeaşi îndatorire pe care o au faţă de natură, pildă veşnică pentru acei care — împrumutînd de la ea tot ce-i mai bun şi mai frumos — se silesc, fără încetare, s-o imite şi s-o copieze; căci, după ce cunoştinţele cu privire la pictura şi desenul de bună calitate stătuseră atîţia ani îngropate de nenorocirile pe care le aduseseră războaiele, el singur — deşi născut printre artişti neînzestraţi — a reînviat arta picturii, îndreptînd-o, de pe drumul greşit pe care apucase, şi aducînd-o, cu ajutorul Domnului, spre forma care să se poată chema bună.

Născutu-s-a acest atît de mare om în anul 1276, în ţinutul Florenţei, la paisprezece mile departe de oraş, în satul Vespignano [3]; pe tatăl său, care se îndeletnicea cu munca cîmpului şi era un om neînvăţat, îl chema Bondone. Şi avînd el acest fiu, căruia i-a pus numele de Giotto, Bondone i-a dat o creştere bună, după puterile sale. Ajuns la vîrsta de zece ani, copilul arătă în toate faptele sale, copilăreşti încă, o vioiciune şi o agerime de minte cu totul deosebite, care-l făcură să fie îndrăgit nu numai de tatăl său, dar şi de alţi cunoscuţi din sat sau de prin alte părţi; Bondone îi dădu în pază cîteva oi şi, umblînd cu ele pe cîmp, dintr-un loc în altul, în vreme ce oile păşteau, copilul — împins de înclinarea sa firească spre arta desenului — desena tot timpul pe lespezile de piatră întîlnite în cale, pe pămînt sau chiar pe nisip, fel de fel de lucruri din natură, sau tot ce-i

trecea prin minte. Iată însă că Cimabue [4], ducîndu-se într-o zi cu niște treburi de la Florența la Vespignano, dădu peste Giotto, care, în vreme ce oile păşteau, o desena pe una din ele pe o lespede netedă şi şlefuită, cu ajutorul unei pietre, de-abia ascuţită, fără să fi învăţat aceasta de la alţii, ci numai de la natură; oprindu-se tare mirat, Cimabue îl întrebă dacă nu vrea să meargă cu el, iar băiatul răspunse că ar merge bucuros dacă taică-său n-ar avea nimic împotrivă. Cerîndu-l deci Cimabue de la Bondone, acesta i-l dădu cu drag, arătîndu-se mulţumit că-l ia cu el la Florența; ajuns aici, ajutat de natură şi îndrumat de Cimabue, copilul, nu numai că a egalat în puţină vreme felul de a lucra al maestrului său, dar a ajuns un atît de bun imitator al naturii, încît a alungat de-a dreptul acea grosolană manieră grecească [5] şi a adus iarăşi la lumină moderna şi frumoasa artă a picturii, introducînd desenul fiinţelor omeneşti după natură, metodă care nu se mai folosise de mai bine de două sute de ani; şi chiar dacă vreunul mai încercase s-o facă, aşa precum am spus-o şi mai sus, nu-i izbutise într-un chip prea fericit, nici aşa de bine şi de repede ca lui Giotto. Între alţii, după cum se vede încă şi astăzi în capela palatului Podestà din Florența, l-a pictat pe Dante Alighieri [6], care a trăit tot atunci şi-i era prieten nedespărţit, nu mai puţin faimos ca poet, decît a fost — în aceeaşi vreme — Giotto ca pictor, şi lăudat nespus de mult de *messer* Giovanni Boccaccio, în introducerea nuvelei în care e vorba de *messer* Forese da Rabatta şi de pictorul Giotto însuşi [7].

Întîile picturi pe care le-a făcut Giotto sînt cele din capela altarului mare al abaţiei din Florența, unde a pictat multe lucruri frumoase, dar — îndeosebi — o Bunăvestire [8]. În Santa Croce se află patru capele pictate de mîna aceluiaşi: trei între sacristie şi capela cea mare, iar alta, de cealaltă parte [9].

În capela familiei de'Baroncelli, din aceeaşi biserică, există o pictură în tempera, făcută de mîna lui Giotto, în care au fost duse la bun sfîrşit — cu multă price-pere — încoronarea Sfintei Fecioare şi un mare număr de figuri mai mărunte, precum şi un cor de îngeri şi sfinţi, lucraţi cu multă îndemînare. Şi, fiindcă pe această lucrare este scris cu litere de aur atît numele lui Giotto cît şi anul în care a fost executată, artiştii care vor ţine

AVC 2012

seama de vremea în care — fără nici o licărire de lumină de nicăieri — Giotto a deschis calea acestui adevărat chip de a desena şi de a picta, vor fi nevoiţi să-i păstreze cel mai adînc respect [10].

A mai lucrat, de asemenea, şi în biserica del Carmine, în capela Sfîntului Ioan Botezătorul, înfăţişînd întreaga viaţă a acestui sfînt, împărţită în mai multe scene [11]. După aceste lucrări, Giotto a plecat din Florenţa către Assisi, pentru a termina operele începute de Cimabue; trecînd însă prin Arezzo, a pictat, în biserica parohială de acolo, capela Sfîntului Francisc, iar în domul dinafara oraşului, înlăuntrul unei mici capele, uciderea cu pietre a Sfîntului Ştefan, cu o frumoasă aşezare a figurilor [12].

Terminînd aceste lucrări, a plecat la Assisi, oraş din Umbria, unde fusese chemat de Fra Giovanni di Muro della Marca, pe vremea aceea conducător al ordinului călugărilor franciscani; aici, în biserica de sus, în galeria ce trece de-a lungul ferestrelor, pe amîndouă laturile bisericii, a pictat în frescă treizeci şi două de scene din viaţa şi faptele Sfîntului Francisc, cîte şaisprezece pe fiecare parte, deci, şi cu atîta desăvîrşire, încît şi-a cîştigat o faimă uriaşă [13].

Sfîrşind aceste scene, a mai pictat, în acelaşi loc, dar în biserica de jos, peretele de deasupra altarului cel mare şi toate cele patru vele [14] ale bolţii, deasupra mormîntului Sfîntului Francisc, dînd pretutindeni dovadă de o frumoasă şi neaşteptată inspiraţie.

Terminînd ceea ce avea de pictat în Assisi, s-a înapoiat la Florenţa, unde, o dată sosit, a pictat, cu o neasemuită rîvnă, pentru a-l trimite la Pisa, un tablou care-l înfăţişa pe Sfîntul Francisc stînd printre îngrozitoarele stînci de la Vernia; pentru că, în afara peisajului, în care apar numeroşi copaci şi stînci — ceea ce a fost un lucru nou pentru acele vremuri — în atitudinea Sfîntului Francisc — primind, în genunchi, şi fără nici o şovăială, stigmatele — se vede atît dorinţa fierbinte de a le primi cît şi neţărmurita dragoste faţă de Isus Cristos, care—plutind în văzduh şi înconjurat de serafimi — i le înseamnă pe trup cu o atît de vie iubire, încît nici nu-i cu putinţă să-ţi închipui altceva mai bine făcut [15].

Terminîndu-se construcţia cimitirului din Pisa, după desenele lui Giovanni, fiul lui Niccola Pisano, i s-a

încredinţat lui Giotto pictarea unei părţi a pereţilor dinlăuntru ai capelei. Pentru aceasta, ducîndu-se la Pisa, Giotto a pictat pentru început, în frescă, pe unul din pereţii capelei acelui cimitir, şase mari scene din viaţa îndelungat răbdătorului Iov[16]. În afara chipului lui *messer* Farinata degli Uberti, se mai găsesc încă, în aceste picturi, numeroase alte chipuri frumos executate, dar, îndeosebi, cîţiva ţărani care — înfăţişaţi în clipa cînd îi aduc la cunoştinţă lui Iov dureroasele veşti — n-ar putea fi mai simţitori şi nici să-şi arate, mai bine decît o fac, durerea ce-i încearcă, atît pentru turmele pierdute cît şi pentru celelalte nenorociri. La fel de surprinzătoare este şi frumuseţea pe care o vădeşte chipul unui slujitor care — cu un evantai în mînă — stă pe lîngă Iov cel plin de răni şi părăsit aproape de toţi; şi e minunat chipul în care stă acesta, izgonind cu o mînă muştele de pe stăpînul său, lepros şi greu mirositor, iar cu cealaltă ţinîndu-se de nas, cu desăvîrşire scîrbit, ca să nu mai simtă duhoarea. Foarte frumoase sînt, de asemenea, celelalte figuri din aceste picturi, precum şi capetele, atît ale bărbaţilor cît şi ale femeilor; cît despre veşminte, acestea sînt lucrate atît de frumos, încît nu-i de mirare dacă această operă i-a adus, nu numai în acest oraş, ci şi în afară, o asemenea faimă încît papa Benedict al IX-lea[17] da Trevisi[18] a trimis în Toscana pe unul din curtenii săi, ca să vadă ce fel de om era Giotto şi cam cum arătau lucrările sale, deoarece avea de gînd să comande cîteva picturi în San Pietro. Curteanul, pornind să-l vadă pe Giotto şi auzind că în Florenţa ar mai fi şi alţi maeştri de seamă, atît pictori cît şi mozaicari, a stat de vorbă cu numeroşi maeştri din Siena[19]. După ce a căpătat cîteva desene de la ei, a venit la Florenţa, şi, într-o dimineaţă, ducîndu-se la atelierul lui Giotto — care tocmai lucra — i-a împărtăşit planurile papii şi chipul în care voia să se folosească de talentul său; în cele din urmă, i-a cerut un mic desen ca să-l trimită Sanctităţii Sale. Giotto, care era foarte glumeţ din fire, a luat o hîrtie, şi-a lipit braţul de coaste — ca să facă un fel de compas — şi, cu ajutorul unei pensule muiate în roşu, a tras cu mîna un cerc atît de desăvîrşit, atît ca rază cît şi ca lăţime, încît era o minune să-l vezi. După care i-a spus curteanului, rîzînd oarecum ironic: « iată-vă desenul ». Simţindu-se luat peste picior, acesta

AVC 2012

a întrebat: «voi mai avea oare şi alt desen afară de acesta?». «Destul şi chiar prea mult este şi atîta», a răspuns Giotto; «trimiteţi-l laolaltă cu celelalte şi veţi vedea dacă va fi sau nu apreciat». Trimisul, văzînd că nu poate căpăta altceva, a plecat destul de nemulţumit, temîndu-se ca Giotto să nu-şi fi bătut joc de el. Cu toate acestea, trimiţîndu-i papii celelalte desene şi numele celor ce le făcuseră, l-a trimis şi pe acela al lui Giotto, povestind însă şi chipul în care trăsese acesta cercul, fără să-şi mişte braţul şi fără compas. Din care fapt, papa şi mulţi alţi curteni cunoscători au înţeles cît de mult îi întrecea Giotto în măiestrie pe ceilalţi pictori din vremea sa. Ajungînd apoi această întîmplare cunoscută în popor, a luat naştere proverbul: «*Eşti mai rotund decît O-ul lui Giotto*», folosit încă şi astăzi pentru oamenii grosolani. Acest proverb poate fi socotit frumos nu numai pin întîmplarea din care a luat naştere dar, şi mai mult, prin rostul său, decurgînd din îndoitul înţeles al cuvîntului *tondo*, care, în Toscana, arată şi o figură cu desăvîrşire rotundă, dar şi o minte înceată şi necioplită. Aşadar, sus-numitul papă l-a chemat la Roma, unde, cinstindu-l cu prisosinţă şi recunoscîndu-i talentul, l-a pus să picteze pe bolta bisericii San Pietro cinci scene din viaţa lui Cristos [20], precum şi icoana principală din sacristie[21]; toate acestea au fost lucrate de el cu atîta rîvnă, încît niciodată nu i-a ieşit din mînă o lucrare în tempera mai îngrijită.

Nu după multă vreme însă, murind papa Benedict al IX-lea şi fiind ales papă — în Perugia — Clement al V-lea, Giotto a fost nevoit să plece cu noul papă acolo unde-şi strămutase acesta curtea, adică la Avignon [22], pentru a-i face şi acolo cîteva lucrări; o dată sosit acolo a lucrat însă nu numai la Avignon, ci şi în multe alte locuri din Franţa, numeroase şi minunate picturi în frescă şi tablouri, care au plăcut nespus atît papii cît şi întregii curţi. De aceea, cînd a terminat, papa, cu multă dragoste, i-a dat drumul să plece, încărcîndu-l cu daruri; de aici s-a înapoiat deci acasă, tot atît de bogat pe cît de acoperit de glorie şi de faimă; printre altele, a adus cu sine şi portretul acelui papă pe care i l-a dăruit, mai tîrziu, lui Taddeo Gaddi, ucenicul său; iar această înapoiere a lui Giotto la
 Florenţa a avut loc în anul 1316 [23]. Nu i-a fost totuşi

dat să se oprească multă vreme în Florența căci, ducîndu-se la Padova, pentru niște lucrări de ale familiei della Scala, a pictat în biserica Santo [24] — clădită în vremea aceea — o foarte frumoasă capelă [25]. De aici a plecat la Verona, unde a executat, în palatul lui *messer* Cane, cîteva picturi precum și portretul acestuia [26]. O dată terminate aceste lucrări, înapoindu-se în Toscana, a trebuit să se oprească la Ferrara spre a picta, pentru familia nobililor Estensi, în palat și în biserica Sant'Agostino, cîteva lucrări care se văd încă și astăzi [27]. Între timp, ajungîndu-i la urechi că Giotto se află la Ferrara, Dante, poetul florentin, nu s-a lăsat pînă nu l-a adus la Ravenna, unde se afla el în exil, și a făcut să i se dea să lucreze în frescă, înăuntrul bisericii San Francesco, pentru familia nobililor da Polenta, mai multe picturi pe care Giotto le-a executat cu multă îndemînare [28].

În anul 1322, după ce cu un an înainte — spre marea sa durere — murise Dante [29], bunul său prieten, s-a dus la Lucca, și la cererea lui Castruccio, pe atunci senior al acestui oraș care era patria sa, a făcut, în biserica San Martino, o icoană înfățișîndu-l pe Cristos înălțîndu-se la ceruri și pe cei patru sfinți ocrotitori ai acelui oraș [30].

După aceasta, înapoindu-se Giotto la Florența, Roberto, regele Neapolelui, i-a scris primului său născut, Carlo, regele Calabriei [31], care se afla la Florența, să-l trimită cu orice chip pe Giotto la Napoli căci, terminînd de înălțat Santa Chiara, mănăstire de femei și biserică regească, voia să fie împodobită de acesta cu o nobilă pictură. Aflînd că este chemat de un rege atît de lăudat și de vestit, Giotto a plecat deci, mai mult decît bucuros, să-l slujească [32] și, o dată ajuns acolo, a pictat în cîteva din capelele pomenitei mănăstiri, o mulțime de întîmplări din Vechiul și Noul Testament. În ce privește scenele din Apocalips pe care le-a pictat în una din numitele capele, au fost (după cît se spune) închipuite de Dante.

Plecînd din Napoli ca să se ducă la Roma, Giotto s-a oprit la Gaeta, unde a trebuit să picteze, în biserica Nunziata, cîteva scene din Noul Testament [33]. Terminînd această lucrare și neputînd să nu-i dea ascultare lui *signor* Malatesta, s-a oprit mai întîi cîteva zile la Roma

AVC 2012

pentru unele treburi de-ale sale, după care a plecat la Rimini, oraş al cărui stăpîn era numitul Malatesta; acolo, în biserica San Francesco, a executat o sumedenie de picturi aruncate mai tîrziu la pămînt şi distruse de Gismondo, fiul lui Pandolfo Malatesta, care a zidit din nou pomenita biserică. În mănăstirea din faţa acestei biserici a pictat, tot în frescă, povestea fericitei Michelina [34], una din cele mai frumoase şi desăvîrşite lucrări pe care le-a făcut Giotto vreodată, datorită multelor şi minunatelor idei pe care le-a avut în timpul lucrului; căci, în afară de frumuseţea veşmintelor, graţia şi voiciunea chipurilor, de-a dreptul uimitoare, se mai află acolo, frumoasă atît cît poate fi o femeie, o tînără care, spre a scăpa de mincinoasa învinuire a adulterului, jură — pe o carte, stînd într-o atitudine uluitoare, cu ochii ţintă în cei ai soţului, care o pune să jure din pricina neîncrederii ce i-o insuflă un copil negru, născut de ea, şi pe care el în nici un chip nu-l poate socoti a fi al său. Citind pe faţa bărbatului dispreţul şi neîncrederea, femeia — plecîndu-şi umilă ochii şi fruntea — face cunoscute, celor care o privesc cu cea mai mare atenţie, atît nevinovăţia şi simplitatea sa, cît şi nedreptatea ce i-o face bărbatul, punînd-o să jure şi înfăţişînd-o, pe nedrept, ca pe o destrăbălată. Sentimente la fel de puternice a exprimat pictorul şi cînd a înfăţişat un om suferind de anumite plăgi: toate femeile care se află în jurul-i, scîrbite de duhoare, fac nişte strîmbături pline de dezgust, de o nemaiîntîlnită expresie.

Sfîrşind lucrările pentru *signor* Malatesta şi înapoindu-se la Florenţa, fiind rugat de un prior florentin care se afla pe atunci la San Cataldo d'Arimini [35], a pictat, pe partea dinafară a uşii bisericii, un Sfînt Toma d'Aquino, citindu-le călugărilor săi [36]. Plecînd de aici, s-a înapoiat la Ravenna şi a pictat în frescă, în biserica San Giovanni Evangelista, o capelă mult lăudată [37]. Revenind apoi la Florenţa, încărcat de glorie şi în plină putere, a pictat în tempera, pe lemn, în biserica San Marco, o Răstignire, mai înaltă decît mărimea naturală, pe un cîmp auriu; această Răstignire a fost aşezată în partea dreaptă a bisericii; o alta, la fel cu aceasta, a făcut şi pentru biserica Santa Maria Novella [38].

În anul 1327, Guido Tarlati da Pietramala, episcop
 şi senior al oraşului Arezzo, murind la Massa di Marem-

ma, în vreme ce se înapoia de la Lucca, unde se dusese să-l viziteze pe împărat, și aducîndu-i-se trupul la Arezzo, unde i s-a făcut cinstea unei înmormîntări deosebit de pompoase, Piero Saccone și Dolfo da Pietramala, fratele episcopului, au hotărît să i se ridice un mormînt de marmură, vrednic de măreția unui asemenea om, păstor sufletesc și lumesc, precum și fruntaș al partidului ghibelin din Toscana. Scriindu-i, așadar, lui Giotto să facă desenul unui mormînt foarte bogat și de cît mai mare cinste, trimițîndu-i și măsurile, l-au mai rugat apoi să le recomande pe cel mai de seamă sculptor care se afla, după părerea lui, în Italia, ei lăsînd totul — în această privință — pe seama sa. Giotto, care era un om săritor, a făcut desenul și l-a trimis acestora, desen după care s-a și construit mormîntul despre care e vorba [39].

În ziua de 9 iulie a anului 1334, Giotto a început construirea campanilei bisericii Santa Maria del Fiore [40]; săpîndu-se la douăzeci de coți sub pămînt și dîndu-se de apă și de pietriș, temelia a fost pusă acolo, pe un strat de piatră tare; deasupra acestui prim strat s-a turnat o fundație înaltă de doisprezece coți, peste care s-a zidit apoi cu mîna pînă la înălțimea de opt coți.

Cînd a început construcția, adică la punerea temeliei, a venit și episcopul orașului, care, de față aflîndu-se întregul cler și toți magistrații, a pus în chip solemn prima piatră. Ridicarea clădirii continuînd, potrivit planului conceput în acel stil german [41] folosit pe atunci, Giotto a desenat toate motivele și scenele destinate ornamentației, colorînd planurile cu multă răbdare în alb, negru și roșu, peste tot unde urmau să fie așezate pietrele sau frizele. Lungimea laturilor clădirii în partea de jos era de o sută de coți, adică douăzeci și cinci de coți pentru fiecare perete, iar înălțimea, o sută patruzeci și patru de coți. Și dacă nu-i cumva o minciună — deși eu socot că e foarte adevărat ceea ce a lăsat scris Lorenzo di Cione Ghiberti — Giotto a făcut nu numai planul acestei campanile, ci a și sculptat în marmură o parte din reliefurile în care sînt înfățișate simbolurile tuturor artelor [42]. Același Lorenzo susține că ar fi și văzut felurite sculpturi făcute de mîna lui Giotto și, îndeosebi, pe cele pentru campanilă; putem crede cu ușurință acest lucru, desenul și fantezia fiind tatăl și mama tuturor acestor arte, nu numai ai uneia singure. Potrivit planului

AVC 2012

lui Giotto, această campanilă trebuia să aibă — peste acoperişul care se vede astăzi — un vîrf sau mai bine-zis o piramidă, înaltă de cincizeci de coţi; fiind însă vorba de o înrîurire germană şi de un stil învechit, arhitecţii moderni au fost de părere să nu se mai facă, părîndu-li-se că e mai bine aşa cum se vede astăzi. Pentru toate aceste lucrări, Giotto nu numai că a fost făcut cetăţean florentin, dar a mai primit din partea comunei Florenţa şi o pensie anuală de o sută de florini de aur, ceea ce era destul de mult pentru vremea aceea. A mai fost făcut de asemenea şi conducător al lucrărilor campanilei, dar, cum n-a trăit atît încît să le poată vedea terminate, i-a urmat Taddeo Gaddi [43].

Mergînd din nou la Padova, în afara multor lucrări — şi îndeosebi capele — pe care le-a pictat, a executat în Arena o Glorie lumească, alegîndu-se de pe urma ei cu multă cinste şi folos [44]. A executat şi în Milano cîteva lucrări, răspîndite prin acel oraş şi ţinute pînă în zilele noastre drept foarte frumoase [45]. În cele din urmă, înapoindu-se de la Milano, nu a mai trecut mult şi şi-a încredinţat sufletul Domnului, în anul 1336 [46], după ce făcuse în viaţă atîtea şi atîtea lucrări minunate şi se arătase a fi tot atît de bun creştin pe cît de talentat pictor.

A fost îngropat în biserica Santa Maria del Fiore, pe mîna stîngă, cum intri în biserică, unde se află o lespede de marmură albă—ce aminteşte de un om atît de preţuit. Elevii săi au fost Taddeo Gaddi, Puccio Capanna [47], Ottaviano da Faenza [48], Pace da Faenza [49], Guglielmo da Forlì [50], Pietro Laurati [51], Simon Memmi Sanesi [52], Stefano Fiorentino [53] şi Pietro Cavallini [54], de fel din Roma.

Pînă la urmă, amintirea lui Giotto nu s-a păstrat numai în operele care au ieşit din mîna lui, ci şi în acelea ce au ieşit din mîna scriitorilor din acele vremuri, el fiind cel ce a descoperit din nou adevăratul mod de a picta, pierdut pînă la el ani îndelungaţi; iată de ce, prin grija şi dragostea deosebită arătate de magnificul Lorenzo de' Medici cel bătrîn, şi ca un semn de admiraţie faţă de însuşirile unui asemenea om, s-a hotărît, prin decret public, ca bustul său — sculptat în marmură de deosebit de înzestratul sculptor Benedetto da Maiano [55] — să fie aşezat în Santa Maria del Fiore, împreună cu versu-
 rile compuse de divinul Angelo Poliziano [56], făcîndu-se

aceasta pentru ca toţi cei ce s-ar distinge în oricare meserie să poată nădăjdui şi ei să aibă parte de aceeaşi aducere aminte pe care însuşirile sale i-au asigurat-o pe deplin lui Giotto:

Ille ego sum, per quam pictura extinta revixit,
Cui quam recta manus, tam fuit et facilis.
Naturae deerat nostrae quod defuit arti:
Plus licuit nulli pingere, nec melius.
Miraris turrim egregiam sacro aere sonantem?
Haec quoque de modulo crevit ad astra meo.
Denique sum Jottus, quid opus fuit illa referre?
Hoc nomen longi carminis instar erit[57].

[1] Născut în anul 1266 — şi nu 1276 cum spune Vasari — Giotto trăieşte pînă în anul 1337. Operele sale mai importante sînt: *Navicella* din Roma, capela «dell'Arena» din Padova, frescele din capelele Bardi şi Peruzzi din biserica Santa Croce de la Florenţa, precum şi *Madonna* de la Galeria Uffizi. Frescele din Assisi aparţin elevilor săi. Tot Giotto este şi autorul campanilei bisericii Santa Maria del Fiore din Florenţa, la a cărei construcţie a lucrat în ultimii doi ani ai vieţii sale.

[2] Prescurtarea numelui Angelotto sau Ambrogiotto.

[3] În cătunul Colle, mai exact.

[4] Pentru toată anecdotica întîlnirii dintre Cimabue şi Giotto, Vasari a folosit izvoare anterioare şi nu întru totul autentice. Este totuşi îndeobşte recunoscut că Giotto a fost elevul lui Cimabue.

[5] După cum s-a putut remarca şi pînă acum, Vasari contestă orice valoare artistică atît stilului bizantin cît şi celui gotic, pe care — ori de cîte ori are prilejul — le numeşte grosolane, judecîndu-le, în mod preconceput, de la înălţimea unui anumit ideal de frumuseţe propriu epocii sale şi ignorînd cu desăvîrşire condiţiile economice, politice şi sociale care le generaseră.

[6] Portretul lui Dante se află în fresca de pe peretele din faţă, la intrare, unde este înfăţişat paradisul. Unii cercetători au refuzat să vadă în aceasta o frescă giottescă, în timp ce alţii s-au îndoit că ar fi vorba de chipul lui Dante. Astăzi însă, cei mai mulţi dintre cercetători sînt de acord că fresca îi aparţine lui Giotto şi că portretul este al lui Dante.

[7] Giovanni Boccaccio, *Decameronul* — Ziua a VI-a, nuvela a V-a (Bucureşti, E.S.P.L.A., 1957, vol. 2, p. 119 şi urm.).

[8] Biserica abaţiei a fost refăcută în secolul al XVII-lea, dar picturile lui Giotto au fost pierdute în întregime.

AVC 2012

[9] În două din aceste capele picturile lui Giotto s-au păstrat, deşi — datorită restaurărilor — şi-au pierdut în oarecare măsură înfăţişarea lor iniţială. Picturile celorlalte însă au fost distruse.

[10] Tabloul se află azi în aceeaşi biserică, în camera novicilor de lîngă sarcristie. Unii cercetători cred însă că, deşi pe rama tabloului scrie: *opus magistri Iocti* (opera maestrului Giotto), acestuia nu-i aparţine decît desenul — ca în numeroase alte cazuri — pictura propriu-zisă fiind făcută de Taddeo Gaddi, a cărui «Viaţă» se află în acest volum.

[11] În anul 1772, biserica del Carmine a fost distrusă de un incendiu, în care au pierit şi frescele lui Giotto.

[12] Toate picturile executate de Giotto în Arezzo s-au pierdut.

[13] Frescele din biserica de sus din Assisi s-au păstrat şi fac parte din capodoperele artei italiene, chiar dacă nu toate îi pot fi atribuite cu certitudine lui Giotto. Au suferit multe avarii de-a lungul vremii şi au fost restaurate.

[14] La bolţile în cruce, zidite în stil gotic, sînt patru vele: e vorba de spaţiile triunghiulare formate din încrucişarea muchiilor.

[15] Răpit din Pisa de armatele lui Napoleon, tabloul se află astăzi în Muzeul Luvru din Paris. Unii cercetători înclină însă a vedea în el opera unor elevi de-ai lui Giotto.

[16] În ultima vreme, cercetătorii înclină să-i atribuie aceste fresce lui Taddeo Gaddi şi unuia dintre elevii săi, în colaborare cu maeştrii din Pisa. De altfel, în prima ediţie a «Vieţilor» sale, Vasari însuşi i le atribuia tot lui Taddeo Gaddi. Astăzi n-au mai rămas decît două din ele, restaurate în 1625 de către Stefano Maruscelli.

[17] E vorba de o greşeală a lui Vasari: nu Benedict al IX-lea l-a chemat pe Giotto la Roma, ci Bonifacio al VIII-lea.

[18] Treviso, nu Trevisi.

[19] Trăiau în vremea aceea, Duccio di Buoninsegna, Simone Martini, Lippo Memmi şi alţii.

[20] Distruse, ulterior, ca atîtea alte opere din prima bazilică a Vaticanului.

[21] Comandată lui Giotto, către 1298, de cardinalul Iacopo Gaetano Stefaneschi, al cărui chip este şi el înfăţişat în tablou, opera aceasta se află şi azi în sacristia bisericii San Pietro şi-i este atribuită lui Giotto de către majoritatea cercetătorilor.

[22] Chemat la Avignon, după 1334, de papa Benedict al XII-lea, (şi nu de Clement al V-lea, cum afirmă Vasari) Giotto nu s-a putut duce, deoarece între timp a murit (1337). Cît deşpre Clement al V-lea, de care vorbeşte Vasari, el este cel care — în 1309 — a mutat reşedinţa papală de la Roma la Avignon şi este succesorul lui Benedict al XI-lea (nu al IX-lea, cum spune Vasari).

[23] Inexact, după cum s-a arătat mai sus.

[24] Picturile de aici s-au pierdut.

[25] În Padova (poate cu prilejul altei vizite) a executat frescele din sala mare a palatului Lagione, distrus de incendiul din 1420, şi a zugrăvit bisericuţa Bunavestire, cunoscută mai ales sub denumirile de *capela Scrovegni* (după numele ctitorului) sau *Madonna dell'Arena* (biserica fiind construită pe locul arenei unui amfiteatru antic).

[26] Lipsesc cu desăvîrşire informaţiile cu privire la activitatea lui Giotto în Verona.

27 Nici aceste picturi nu mai există şi nici nu se ştie nimic despre ele.
28 Frescele din biserica San Francesco, din Ravenna, nu s-au păstrat.
29 Mort la 14 septembrie 1321.
30 Tabloul a dispărut. Nu se cunosc alte informaţii în legătură cu el.
31 Duce de Calabria şi nu rege.
32 Giotto a fost la Napoli în 1329 şi în 1332. Aici, însă, nu se păstrează lucrări care să-i poată fi atribuite.
33 Nu mai există.
34 Este cunoscut că Giotto a lucrat la Rimini; povestea vieţii Sfintei Michelina nu a putut-o însă picta, întrucît aceasta a murit tocmai în 1356, dată la care Giotto era mort de douăzeci de ani.
35 Da Rimini.
36 Pictura nu mai există.
37 Unele dintre fresce s-au păstrat, dar în stare foarte proastă.
38 S-au păstrat ambele Răstigniri. Unii cercetători contestă însă că prima i-ar aparţine lui Giotto.
39 Lipsesc informaţiile care să confirme participarea lui Giotto la construirea acestui mormînt.
40 Un decret al Republicii florentine îl numeşte, la data de 12 aprilie 1334, conducător al construcţiei Domului, ca şi al tuturor celorlalte lucrări ale comunei; temelia campanilei a fost pusă la 18 iulie (nu 9 iulie, cum spune Vasari) 1334.
41 Gotic.
42 O parte din ele îi sînt atribuite, într-adevăr, lui Giotto; celelalte au fost executate, după desenul său, de Andrea Pisano, (vezi şi «Viaţa» acestuia).
43 Taddeo Gaddi nu a participat la înălţarea campanilei din Florenţa, a cărei construcţie — după moartea lui Giotto — a fost continuată de Andrea Pisano şi, ulterior, de Francesco Talenti.
44 Vezi nota nr. 25.
45 Nu s-a păstrat nici una din lucrările executate de Giotto la Milano.
46 În ale sale *Cronici florentine*, Villani spune: «Înapoiat de la Milano, maestrul Giotto a părăsit această lume în ziua de 8 ianuarie 1336». Cum însă anul florentin începea cu ziua de 25 martie, trebuie să socotim, deci, ca an al morţii, anul 1337.
47 Pictorul sienez Puccio Capanna a trăit pe la mijlocul secolului al XIV-lea. Nu există informaţii precise care să confirme că ar fi fost elevul lui Giotto.
48 Lipsesc informaţii certe cu privire la Ottaviano da Faenza.
49 Pace da Faenza este un artist care a lucrat în Faenza, în secolul al XIV-lea. Nici una din lucrările sale nu a ajuns pînă la noi.
50 Guglielmo da Forlì sau degli Organi. Nu s-a păstrat nici una din lucrările sale.
51 Pietro Lorenzetti, fratele lui Ambrogio, pictor sienez, mort în 1348. Menţionat pentru prima oară ca pictor în 1305.
52 Vezi «Viaţa» lui Simone şi a lui Lippo Memmi.
53 Pictor florentin, născut către 1301 şi mort către 1350. Era nepotul lui Giotto.
54 Vezi «Viaţa» lui Pietro Cavallini.
55 Vezi «Viaţa» lui Benedetto da Maiano.

AVC 2012

[56] Angelo Poliziano (1454—1494), cunoscut poet şi umanist italian. A trăit la Florenţa, protejat de Lorenzo il Magnifico de' Medici, care îl preţuia foarte mult.

[57] *Eu sînt acela prin care, pictura-apusă-văzut-a din nou lumina vieţii*
Şi-a căruia mînă, iscusită a fost tot atît cît şi-uşoară;
De la canoanele artei din fire-am ştiut să nu mă abat
Şi dat nu i-a fost nimănui să picteze mai mult sau mai bine ca mine.
Ori, poate, te miră acest minunat foişor în care răsună un clopot de bronz?
Tot eu sînt cel ce l-a socotit să se înalţe pînă la stele.
Sînt eu, Giotto, în sfîrşit. Au, oare, de ce-a trebuit să spun toate cîte le-am spus?
Singur el, numele acesta, va fi cît un cîntec prelung.
(În limba latină, în original).

GIOTTO

AVC 2012

ANDREA PISANO

SCULPTOR ŞI ARHITECT

Nu a existat nici o epocă în care arta picturii să înflorească, fără ca sculptorii să nu-şi facă şi ei, cu strălucire, meşteşugul lor; iar pentru cine ştie să vadă, stau mărturie, în această privinţă, operele tuturor timpurilor; nu încape, de altfel, nici o îndoială că aceste două arte sînt surori, născute o dată, hrănite şi îndrumate de acelaşi duh. Lucrul acesta se vede şi la Andrea Pisano [1], care, îndeletnicindu-se cu sculptura pe vremea lui Giotto, i-a adus acestei arte — prin cercetările şi lucrările sale — asemenea îmbunătăţiri, încît în meseria lui şi îndeosebi în turnarea bronzului, a fost socotit drept cel mai de seamă artist pe care l-au avut toscanii pînă la el.

Iată de ce operele sale au fost preţuite şi puse mai presus decît oricare altele de toţi cei care l-au cunoscut şi, îndeosebi, de florentini, de dragul cărora nu i-a părut rău să-şi părăsească patria, rudele, averea şi prietenii. Un mare folos a tras el şi de pe urma lipsurilor pe care le avuseseră în sculptură maeştrii dinaintea sa; sculpturile lor erau atît de grosolane şi de comune, încît puse, alături de acestea, operele lui Pisano păreau, oricui le vedea, o adevărată minune.

Şi soarta a fost, într-o privinţă, binevoitoare cu truda lui Andrea căci, datorită numeroaselor victorii pe mare cîştigate de pisani, au fost aduse la Pisa multe antichităţi şi coloane, care se află, pînă în ziua de azi, fie în Dom, fie în cimitirul oraşului, şi care i-au adus o lumină şi un folos de care nu a avut parte Giotto, întrucît picturile vechi nu s-au putut păstra la fel ca sculpturile.

AVC 2012

Studiind noul fel de a desena al lui Giotto și acele cîteva antichități pe care le cunoștea, Andrea a început să lucreze mai bine și să dea opere mult mai frumoase decît o făcuse oricare alt înaintaș al său în această artă. Iată de ce, cunoscîndu-se talentul, experiența și îndemînarea sa, a fost chemat cu mari stăruințe să vină la Florența, pentru a lucra la ridicarea bisericii Santa Maria del Fiore, unde, după ce se începuse clădirea fațadei cu cele trei uși, se simțea lipsa unor maeștri care să execute scenele desenate de Giotto la începutul numitei construcții.

Și fiindcă în tinerețea sa Andrea se îndeletnicise și cu arhitectura, s-a ivit prilejul de-a fi folosit și în această artă de către comuna din Florența, căci, murind Arnolfo, iar Giotto fiind plecat, i s-a dat să facă planurile castelului din Scarperia, localitate aflată în Mugello, la poalele Alpilor [2]. Spun unii (dar n-aș ști dacă-i adevărat) că Andrea a stat la Veneția un an și a sculptat în marmură mai multe statuete, așezate pe fațada bisericii San Marco; se mai spune că pe vremea lui *messer* Piero Gradenigo, doge al acelei republici, ar fi făcut și planurile arsenalului [3]. Înapoindu-se Andrea de la Veneția la Florența, orașul, temîndu-se de sosirea împăratului [4], l-a însărcinat să ridice de grabă, pînă la înălțimea de opt coți, acea parte a zidului aflată între San Gallo și poarta Prato; iar în alte părți, tot el a construit bastioane, palisade și alte întărituri din lemn și pămînt, deosebit de sigure [5]. Fiindcă mai înainte cu trei ani se arătase foarte talentat în turnarea bronzului și se alesese cu nenumărate laude, i s-a încredințat să facă, din bronz, una din ușile bisericii San Giovanni, pentru care Giotto făcuse un minunat desen [6]. Execuția acestei opere i-a fost încredințată lui, fiindcă ajunsese să fie socotit drept cel mai talentat, mai cu experiență și mai destoinic maestru din toți cîți lucraseră pînă atunci nu numai în Toscana, ci în întreaga Italie. În același timp, a mai lucrat încă, atît tabernacolul altarului cel mare din biserica San Giovanni [7], cu cîte un înger de fiecare parte — lucrare socotită, pe drept cuvînt, minunată — cît și acele statuete din marmură, executate după desenele lui Giotto și așezate deasupra ușii campanilei de la Santa Maria del Fiore, ca și acele romburi, foarte lăudate la vremea lor, aflate de jur

 împrejurul aceleiași campanile și înfățișînd cele șapte

AVC 2012

planete, cele şapte virtuţi şi cele şapte opere ale Mizeri-cordiei[8]. Tot în aceeaşi vreme a mai făcut şi cele trei statui, înalte de cîte patru coţi fiecare, aşezate în firidele campanilei, sub ferestrele care privesc spre partea unde se află astăzi Orfelinatul[9], adică spre miazăzi; toate acestea au fost socotite pe atunci mai mult decît izbutite. Pentru a mă înapoia însă de unde am plecat — adică la uşa de bronz — voi spune că pe ea se află sculptate, în basorelief, mai multe scene din viaţa Sfîntului Ioan Botezătorul — de la naştere şi pînă la moarte — lucrate cu multă măiestrie şi deosebit de izbutite; şi, deşi multora li se pare că în aceste scene nu se vede acel frumos desen şi acea înaltă artă care sînt de dorit în sculptură, Andrea merită totuşi laude neprecupeţite, fiind cel dintîi care a început şi a dus pînă la capăt, în chip desăvîrşit, o operă din care s-au inspirat cei care au venit după el şi au făcut lucrările acelea atît de bine executate, atît de frumoase şi de grele ale celorlalte două uşi, precum şi ornamen-taţia dinafara bisericii. Uşa aceasta a fost aşezată la intra-rea din mijloc a acelei biserici, rămînînd acolo pînă în ziua în care Lorenzo Ghiberti a făcut-o pe cea care se vede acum, cînd a fost scoasă şi dusă peste drum, la intrarea Orfelinatului, unde se găseşte încă şi astăzi. În vreme ce lucra la această uşă, Andrea a mai executat, pe lîngă lucrările pe care le-am amintit, încă multe altele, dintre care cea mai însemnată este planul bisericii San Gio-vanni din Pistoia, a cărei temelie a fost pusă în anul 1337[10]. În catedrala din Pistoia Andrea a sculptat, în marmură, un mormînt, împodobind racla cu o mulţime de figuri mici, iar partea de deasupra cu altele mai mari[11]. În acest mormînt se află trupul lui *messer* Cino d'Angibolgi[12] doctor în drept şi literat vestit pe vremea sa, după cum mărturiseşte *messer* Francesco Petrarca în acest sonet:

Piangete donne, e con voi pianga Amore,

ca şi în al patrulea capitol din « Trionfo d'amore », unde spune:

Ecco Cin da Pistoia, Guitton d'Arezzo,
Che di non esser primo par ch'ira aggia[13].

Tot pe Andrea l-a mai folosit, în lucrări de arhitectură, şi Gualtieri, duce de Atena şi tiran al Florenţei[14], dîndu-i

AVC 2012

să lărgească piața și să întărească palatul, punînd gratii puternice de fier la toate ferestrele de jos de la primul cat, acolo unde se află astăzi Sala celor două sute.

Pentru același duce, Andrea a mai ridicat și numeroase turnuri deasupra zidului ce înconjură cetatea și, nu numai că a început minunata poartă de la San Friano[15] dar a și dus-o, după cum se vede, la bun sfîrșit, înălțînd totodată și zidurile din fața tuturor porților orașului, precum și porțile mici, făcute pentru a putea fi folosite mai ușor de populație. Și fiindcă ducele plănuia să ridice o fortăreață pe înălțimea de la San Giorgio, Andrea i-a executat planul; nu a fost însă de nici un folos, deoarece lucrarea n-a mai fost începută, ducele fiind alungat în anul 1343. Dorința ce-l însuflețea pe ducele acesta de a transforma palatul într-un castel fortificat a avut, în mare parte, urmări foarte bune, căci, la ceea ce fusese făcut dintru început s-au mai adăugat și altele, în incinta castelului intrînd casele familiei Filipetri, turnul și casele familiilor Amidei și Mancini, precum și cele ale familiei Bellalberti.

Pentru truda lui de atîția ani, Andrea s-a bucurat nu numai de cîștiguri însemnate, ci și de onoruri, căci — fiind făcut cetățean florentin de către Signorie — i s-au încredințat slujbe și magistraturi în oraș, iar operele i-au fost prețuite atît în timpul vieții cît și după moarte, negăsindu-se altul care să-l întreacă în meșteșug pînă cînd nu s-au ivit Niccolò, aretinul, Iacopo della Quercia, sienezul, Donatello, Filippo *di ser* Brunellesco și Lorenzo Ghiberti[16]. Andrea s-a stins din viață în anul 1345, în vîrstă de șaptezeci și cinci de ani și a fost îngropat de către fiul său Nino — sculptor talentat — în Santa Maria del Fiore, punîndu-i-se pe mormînt următorul epitaf:

Ingenti Andreas jacet hic Pisanus in urna,
Marmore qui potuit spirantes ducere vultus,
Et simulacra Deum mediis imponere templis
Ex aere, ex auro candenti et pulcro elephanto[17].

[1] S-a născut în jurul anului 1270, la Pontedera, în ținutul Pisei, ca fiu al lui *ser* Ugolino di Nino, notar. În anul 1330, primește comanda ușilor bisericii San Giovanni din Florența, opera sa prin-

AVC 2012

cipală, terminată în 1338. Știm, de asemenea, că, după moartea lui Giotto, a condus lucrările de construcție a campanilei bisericii Santa Maria del Fiore. A avut doi fii — Nino și Tommaso — sculptori ca și el.

Izvorul din care își trage originea arta sa este, fără îndoială, opera lui Giovanni Pisano, marele său înaintaș.

Copiind din cronica lui Villani denumirile celor mai de seamă edificii din vremea aceea, Vasari îi atribuie lui Andrea, fără nici un temei și fără nici un discernământ, numeroase lucrări de arhitectură care n-au nici o legătură cu acesta.

[2] O hotărîre din 1306, referitoare la această construcție, ne vorbește de Andrea da Pontedera, adică de Andrea Pisano. În anul acela Giotto lipsea, într-adevăr, din Florența, dar Arnolfo di Lapo trăia încă.

[3] Nici un document și nici o lucrare cunoscută nu vin să întărească această afirmație pe care, de altfel, Vasari însuși o face cu multă rezervă.

[4] Henric al VII-lea (1302—1313), împărat al Germaniei, a întreprins o nereușită campanie în Italia.

[5] Villani (Cartea a IX-a, cap. al LXXVII-lea) afirmă că această lucrare s-a terminat în 1316.

[6] Comandată la 9 ianuarie 1330, începută la 12 ianuarie 1330, terminată înainte de 1336. Semnată.

[7] Tabernacolul acesta, atribuit de Vasari lui Andrea fără nici un temei, a fost făcut în 1313, iar în 1732 a fost înlocuit cu un ornament în stilul secolului al XVIII-lea.

[8] Statuetele nu-i aparțin lui Andrea, și nici romburile, de altfel, care îi amintesc mai curînd pe elevii săi, decît pe el însuși.

[9] E vorba de vechea clădire a ordinului della Misericordia, cunoscută mai ales sub denumirea de Bigallo. Cele trei statui despre care vorbește Vasari nu par să fie de mîna lui Andrea. Nu s-a putut stabili cui anume îi aparțin.

[10] Construcția bisericii San Giovanni din Pistoia a început în anul 1300. Andrea nu poate fi socotit în nici un caz autor al ei. În 1338, Cellino di Nese da Siena a fost chemat să continue și să termine construcția acestei biserici.

[11] Mormîntul nu este executat de Andrea, ci de un artist necunoscut.

[12] Cino d'Angibolgi (de fapt: dei Sigisbuldi) sau Cino da Pistoia.

[13] *Plîngeți, femei, și plîngă cu voi și Iubirea,*
Iată-i pe Cin da Pistoia și Guitton d'Arezzo,
Care, nefiind primul, pare a fi furios.

[14] Decretul din 6 octombrie 1342, al comunei Florența, în care se vorbește de începerea acestor lucrări, nu-l pomenește pe Andrea.

[15] Terminată în 1332.

[16] Vezi «Viețile» lor.

[17] *În urna asta mare, aflatu-și-a odihnă Andrea Pisano,*
Care a putut, din marmură, chip viu să zămislească
Și să înalțe în mijlocul templelor, ale zeilor statui,
Din bronz, din aur strălucitor și din al elefantului fildeș.
(În limba latină, în original).

AVC 2012

BUONAMICO BUFFALMACCO

PICTOR FLORENTIN

Buonamico di Cristofano, poreclit Buffalmacco[1], pictor florentin, a fost elevul lui Andrea Tafi şi — ca un om şugubăţ ce era — e pomenit de messer Giovanni Boccaccio, în al său Decameron[2], fiind de asemenea prieten bun cu Bruno şi cu Calandrino[3], pictori tot atît de hazlii şi de poznaşi ca şi el; operele sale, răspîndite în întreaga Toscană, lasă însă să se vadă că, în ce priveşte arta picturii, era înzestrat cu multă pricepere. În cele trei sute de «Nuvele» ale sale — ca să începem cu faptele săvîrşite de el pe cînd era încă foarte tînăr — Franco Sacchetti[4] povesteşte că, aflîndu-se Buffalmacco ucenic la Andrea Tafi, acesta — cînd erau nopţile lungi — obişnuia să se scoale înainte de revărsatul zorilor ca să lucreze, şi-i chema şi pe ucenici să-i dea o mînă de ajutor; necăjit din pricină că era sculat tocmai cînd îi era somnul mai dulce, Buonamico a stat şi a chibzuit cam ce anume să facă pentru ca Andrea să nu se mai scoale atît de devreme ca să lucreze şi, în cele din urmă, a izbutit. Căci, găsind el într-o pivniţă lăsată în părăsire treizeci de gîndaci din cei mari, sau mai bine zis libărci, a prins pe spatele fiecăruia din ei — cu nişte ace subţiri şi scurte — cîte o lumînărică, iar cînd a sosit ceasul la care obişnuia Andrea să se scoale, a aprins lumînărelele şi, printr-o gaură a uşii, a dat drumul gîndacilor, unul cîte unul, în odaia lui Andrea, care, trezindu-se şi fiind tocmai ceasul la care avea năravul să-l cheme pe Buffalmacco, a început să dîrdîie de frică, la vederea acelor luminiţe, şi, cum era şi bătrîn, s-a îngrozit şi şi-a încredin-

ţat sufletul Domnului, pornindu-se pe rugăciuni şi psalmi; în cele din urmă, vîrîndu-şi capul în aşternut, nu l-a mai chemat în noaptea aceea pe Buffalmacco ci a stat aşa pînă la ziuă, tremurînd într-una de frică. Dimineaţa, dîndu-se jos din pat şi întrebîndu-l pe Buonamico dacă nu cumva nu văzuse şi el cei peste o mie de demoni, acesta i-a răspuns că nu, deoarece stătuse cu ochii închişi, mirîndu-se că nu e chemat la lucru. « Care lucru? zise atunci Tafi. Nu de pictură mi-a ars mie, şi află că sînt hotărît să schimb cu orice preţ casa ». Noaptea următoare, cu toate că Buonamico n-a mai băgat decît trei gîndaci în odaia lui Tafi, acesta, stăpînit încă de groaza încercată cu o noapte înainte, ba mai văzînd şi aceşti cîţiva diavoli, n-a putut nici să aţipească măcar şi, fără să aştepte să se lumineze bine de ziuă, a ieşit din casă, cu gînd să nu se mai întoarcă acolo niciodată, gînd pe care nu şi l-a schimbat decît tare cu greu, şi numai după ce i-a trimis Buonamico preotul parohiei, care l-a liniştit cum s-a priceput mai bine. Stînd apoi Tafi de vorbă cu Buonamico despre această întîmplare, Buonamico i-a spus: « am tot auzit spunîndu-se că demonii sînt cei mai înverşunaţi duşmani ai lui Dumnezeu; şi, ca urmare, ei trebuie să fie şi duşmanii de moarte ai pictorilor, deoarece noi nu numai că-i înfăţişăm cît mai urîţi cu putinţă, dar, ceea ce e şi mai rău, nu facem nimic altceva decît să pictăm sfinţi şi sfinte pe ziduri şi în tablouri, făcîndu-i astfel pe oameni — în pofida diavolilor — mai cucernici şi mai buni; din care pricină urîndu-ne, diavolii — ca unii care au mai multă putere noaptea decît ziua —ne joacă uneori şi feste de acestea; iar dacă nu vom părăsi năravul sculatului cu noaptea-n cap, vor face încă lucruri şi mai rele ». Cu acestea şi cu multe alte cuvinte, Buffalmacco — folosindu-se de ceea ce spusese preotul — s-a priceput să facă în aşa fel încît Tafi a încetat să se mai scoale de cu noapte, iar diavolii au încetat şi ei să mai umble prin casă cu luminiţe. Nu după multe luni însă, ispitit de cîştig şi uitînd aproape de teamă, Tafi a început să se scoale iarăşi de cu vreme ca să lucreze, chemîndu-l şi pe Buffalmacco lîngă el; dar numaidecît au început şi gîndacii să-i dea tîrcoale, aşa că, de frică, a fost nevoit să se potolească, mai ales că şi preotul îl sfătuise să facă aşa. Din pricina acestei întîmplări, răspîndită mai tîrziu în

AVC 2012

tot oraşul, nici Tafi şi nici alţi pictori n-au mai obişnuit să se scoale noaptea să lucreze. După puţină vreme — cum povesteşte acelaşi Franco Sacchetti — ajungînd un maestru destul de bun, Buffalmacco l-a părăsit pe Tafi şi a început să lucreze de unul singur, avînd întotdeauna ce să facă.

Luîndu-şi el o casă, în care să şi locuiască dar să şi lucreze, s-a nimerit să aibă de vecin un meşter lînar destul de înstărit, care, fiind cam prostănac, i se spunea Capodoca [5] şi a cărui nevastă se scula mereu numai la trei după miezul nopţii, tocmai cînd Buffalmacco — după ce lucrase pînă atunci — pornea să se odihnească; trecînd apoi la roata de tors, care, se nimerise, din nefericire, să fie aşezată tocmai în dreptul patului lui Buffalmacco, îşi petrecea acolo noaptea întreagă şi torcea. Din care pricină neputînd nici să aţipească măcar, Buffalmacco a început să se gîndească la felul în care ar putea să scape de asemenea pacoste. Nu a trecut multă vreme şi a băgat de seamă că, dincolo de peretele de cărămidă care-l despărţea de Capodoca, se află vatra ticăloasei vecine, putînd vedea, printr-o gaură tot ce făcea aceasta în jurul focului; aşa că punînd la cale o nouă şotie, a găurit o trestie cu un burghiu şi, aşteptînd ca nevasta lui Capodoca să plece de lîngă foc, băga trestia prin spărtura pe care o descoperise şi turna, cu ajutorul ei, în oala vecinei, oricîtă sare dorea; din care pricină, cînd venea acasă, fie la prînz, fie la cină, Capodoca nu putea nici să mănînce şi nici să guste, nici ciorba şi nici carnea, atît de multă sare era într-însele.

O dată sau de două ori omul s-a arătat răbdător şi a făcut doar puţină gălăgie; apoi, văzînd că vorbele nu foloseau la nimic, a bătut-o în cîteva rînduri pe biata femeie, care era deznădăjduită, avînd credinţa că săra mîncarea cu destulă grijă. Altă dată însă, pe cînd bărbatul o bătea tot din pricina asta, a încercat să se dezvinovăţească; înfuriindu-se atunci şi mai rău, Capodoca a luat-o iar la bătaie, lovind-o atît de tare încît, începînd ea să ţipe din toate puterile, au sosit în goană toţi vecinii, atraşi de gălăgie; printre ei se afla şi Buffalmacco, care, auzind de ce anume îşi învinuia Capodoca nevasta şi în ce chip se dezvinovăţea aceasta, i-a spus lui Capodoca: — pe legea mea, cumetre, las-o mai binişor; te plîngi că mîncarea e amarnic de sărată, atît la prînz

cît și seara, dar, eu unul, tare m-aș minuna văzînd că nenorocita asta de femeie mai poate face și ea ceva ca lumea. În ce mă privește, nici nu știu cum de se mai poate ține ziua pe picioare, după ce toată noaptea stă pe lîngă roata asta de tors, fără să doarmă, după socoteala mea, nici măcar o oră. Cată să înceteze cu sculatul ăsta la miezul nopții și o să vezi că, dormind cît are nevoie, o să fie cu creierul limpede și n-are să mai facă asemenea boroboațe. Întorcîndu-se apoi către ceilalți vecini, umflă lucrurile cu atîta pricepere, încît aceștia i-au spus cu toții lui Capodoca să facă întocmai după cum îl sfătuise Buonamico, deoarece avea dreptate. Capodoca, socotind și el că așa stau lucrurile, i-a poruncit nevestei să nu se mai scoale de cu noapte; și mîncarea a fost de aici înainte potrivită din sare întotdeauna, afară de dățile cînd femeia se mai scula totuși prea devreme, deoarece Buffalmacco turna iarăși sare după pofta inimii, silindu-l astfel pe Capodoca să nu-i mai îngăduie nevestei una ca asta.

La Florența, una din primele lucrări ieșite din mîna lui Buffalmacco a fost pictarea bisericii din mănăstirea de femei din Faenza [6], așezată în locul unde se află astăzi cetățuia din Prato [7], unde printre alte scene din viața lui Cristos, toate foarte izbutite, a pictat și uciderea, de către Irod, a pruncilor nevinovați, lăsînd, cu multă îndemînare, să se vadă simțămintele care îi însuflețeau atît pe ucigași cît și pe ceilalți: cîteva doici și mame își smulg copiii din mîna ucigașilor, ajutîndu-se cît pot mai bine de mîini, de unghii, de dinți și de tot trupul, în timp ce sufletul le clocotește de furie și de mînie, dar și de nu mai puțină durere.

După terminarea acestei lucrări, a pictat la abația di Settimo, în capela din curte, închinată Sfîntului Iacopo, cîteva scene din viața acestuia; iar pe bolta capelei i-a pictat pe cei patru patriarhi și pe cei patru evanghelești, vrednic de pomenit fiind îndeosebi gestul atît de firesc pe care îl face Sfîntul Luca, atunci cînd suflă în pană ca să iasă cerneală [8].

După terminarea celor de mai sus, Buonamico a lucrat două tablouri în tempera pentru călugării de la mănăstirea din Florența; dintre acestea, unul se află în încăperea în care stau cărțile de cîntări ale corului, iar celălalt, dedesubt, în capela cea veche.

A pictat, de asemenea, în frescă, în abaţia din Florenţa capela familiilor Giochi şi Bastari, de lîngă capela cea mare şi, cu toate că, mai tîrziu, capela a trecut în stăpînirea familiei de'Boscoli, a păstrat pînă astăzi picturile în care Buffalmacco a înfăţişat, cu multă frumuseţe şi iscusinţă, patimile lui Cristos, lăsînd să se vadă pe chipul acestuia — atunci cînd spală picioarele ucenicilor — neţărmurită blîndeţe şi umilinţă, iar pe chipurile iudeilor, atunci cînd îl duc la Irod, îngîmfare şi cruzime [9]. Iată de ce le putem da cu uşurinţă crezare celor care spun că atunci cînd voia să trudească cu rîvnă — ceea ce nu se întîmpla prea des — acest pictor poznaş nu era cu nimic mai prejos de nici un alt pictor din vremea sa. Ducîndu-se la Bologna, Buonamico a executat pe bolta capelei familiei Bolognini, din biserica San Petronio, cîteva picturi în frescă, lăsînd însă lucrarea neterminată, din pricini pe care nu le cunosc [10].

Se spune că în anul 1302 a fost chemat la Assisi şi — în biserica San Francesco — a pictat în frescă, în capela Santa Caterina, întreaga viaţă a acestei sfinte; toate aceste picturi s-au păstrat de minune, iar cîteva din chipurile care se văd sînt cu adevărat vrednice de laudă [11]. După terminarea acestei capele, trecînd prin Arezzo, episcopul Guido [12], care auzise că Buonamico era un om plăcut şi un pictor de talent, a dorit ca el să se oprească în acest oraş şi să-i picteze, în biserica episcopală [13], capela în care se fac astăzi botezurile.

Acelaşi Guido i-a dat să execute, în Domul cel vechi [14], numeroase lucrări, distruse astăzi, purtîndu-se cu el ca şi cu un apropiat şi credincios slujitor. Tot în Arezzo, Buffalmacco a pictat şi firida din capela cea mare a bisericii San Giustino [15].

Scriu unii că, aflîndu-se în Florenţa, unde putea fi des întîlnit în prăvălia lui Maso del Saggio [16], laolaltă cu prietenii şi cu tovarăşii săi, Buonamico — împreună cu mulţi alţii — începu a se îndeletnici cu pregătirea serbării pe care locuitorii din Borgo San Friano o dădeau pe Arno în bărci, în ziua de 15 mai; cu acest prilej, podul Carraia — care era pe atunci de lemn — fiind prea încărcat cu cei ce se înghesuiau la acest spectacol, s-a prăbuşit, iar Buonamico — spre deosebire de mulţi alţii care s-au prăpădit — a scăpat cu viaţă, şi asta numai fiindcă, tocmai atunci cînd s-a prăbuşit podul în Arno,

peste decorul construit pe bărci și înfățișînd infernul, se dusese să caute unele lucruri de trebuință pentru serbare[17]. Nu mult după aceasta, fiind chemat la Pisa, Buonamico a pictat în abația San Paolo a Ripa d'Arno[18], aparținînd pe atunci călugărilor din Vallombrosa, pe trei laturi ale bisericii — de la acoperiș pînă la pămînt — numeroase scene din Vechiul Testament, începînd cu facerea omului și mergînd pînă la ridicarea turnului lui Nembrot[19]. Pe peretele din dreapta, care se găsește în fața celui unde se află ușa laterală, a pictat cu multă grație, în unele scene din viața Sfintei Nastasia, cîteva femei ale căror veșminte și pieptănături antice sînt pline de farmec și frumusețe.

La această lucrare, Buonamico l-a avut drept tovarăș pe pictorul Bruno di Giovanni — pomenit și el de Boccaccio ca un om de duh — care, după terminarea acestor lucrări, a pictat, în aceeași biserică, altarul Sfintei Ursola, înfățișînd-o în tovărășia fecioarelor[20]. Cum însă Bruno, lucrînd la această operă, se plîngea că figurile executate de el nu au tot atîta viață ca cele făcute de Buonamico, acesta, ca un om hîtru ce era, îl încredință că figurile acestea nu numai c-au să pară vii, dar au să și vorbească dacă are să scrie dedesubt atît cuvintele care ies din gura femeii care se roagă de sfîntă, cît și răspunsul acesteia, precum văzuse în lucrările executate de Cimabue în același oraș. Așa precum i-a plăcut lui Bruno și altor nerozi din vremea aceea, lucrul acesta mai place încă și astăzi unor bădărani, pe care îi slujesc astfel doar anumiți artiști, necioplîți ca și ei. Operele lui Buonamico plăcîndu-le mult pisanilor, i-au fost comandate, de către intendentul cimitirului, patru picturi în frescă[21], înfățișînd felurite întîmplări petrecute de la facerea lumii și pînă la construirea arcei lui Noe; într-un ornament care merge de jur împrejurul fiecărei picturi, a pictat, între alte chipuri, și chipul său, cu o glugă pe cap.

În același cimitir, în locul unde se află astăzi mormîntul de marmură al lui Corte[22], Buonamico a pictat patimile lui Cristos, cu un mare număr de personaje, călare sau pe jos, în felurite atitudini, pline de frumusețe; a pictat, în continuare, și într-un chip destul de izbutit, învierea și apariția lui Cristos în fața apostolilor[23]. Sfîrșind aceste lucrări, precum și tot ce cîștigase la Pisa —

AVC 2012

și nu fusese de loc puțin — s-a înapoiat la Florența la fel de lipsit ca și la plecare, iar aici, a executat numeroase tablouri și picturi în frescă, despre care însă nu-i nevoie să vorbim mai pe larg.

Între timp, bunului său prieten Bruno — împreună cu care se înapoiase de la Pisa, unde risipiseră totul — i-a fost încredințată execuția cîtorva lucrări în biserica Santa Maria Novella; cum însă Bruno nici nu desena prea bine și nici nu avea închipuire prea bogată, Buonamico i-a desenat tot ceea ce acesta a lucrat apoi pe unul din pereții bisericii, în fața amvonului, pe toată întinderea dintre o coloană și alta; e vorba de viața Sfîntului Mauriciu și a tovarășilor săi, cărora li s-au tăiat capetele din pricina credinței lor întru Cristos[24].

Deși nu prea frumoasă, această pictură — ținînd seama de desenul lui Buonamico și de bogăția închipuirii sale — este totuși, în parte, vrednică de a fi lăudată, avîndu-se în vedere mai ales feluritele veșminte, coifuri și alte armuri din acele timpuri; și chiar și eu m-am folosit de acestea în cîteva picturi pe care le-am făcut pentru ducele Cosimo și în care era nevoie să fie înfățișați oameni în armuri antice și alte asemenea lucruri din vremea aceea, lucrare care i-a plăcut foarte mult Luminăției sale și altora care au văzut-o; de unde se poate vedea cît e de bine să cunoști tot ceea ce au lucrat cei dinaintea noastră, chiar dacă operele lor n-ar fi prea izbutite, și cu cît folos și îndemînare te alegi de pe urma lucrărilor celor care au deschis calea spre minunatele opere ce s-au făcut pînă acum și se mai fac încă și astăzi.

În biserica San Giovanni fra l'Arcore se afla o frumoasă pictură făcută de mîna lui Buonamico, înfățișînd patimile lui Cristos; iar printre lucrurile cele mai lăudate din această pictură se află — spînzurat de un copac — un Iuda, lucrat cu multă pricepere și într-un stil foarte frumos. Deosebit de firesc era, de asemenea, și un bătrîn care-și suflă nasul; iar Mariile, cutremurate de plîns, aveau atîta tristețe pe chipuri și în gesturi, încît erau vrednice de toată lauda, ținînd seamă că — pe vremea aceea — înfățișarea simțămintelor sufletești, cu ajutorul pensulei, nu era atît de ușoară.

În Cortona[25], pentru *messer* Aldobrandino, episcopul acelui oraș, Buonamico a pictat numeroase lucrări și,

îndeosebi, capela şi tabloul de pe altarul cel mare din biserica episcopală.
De la Cortona, ducîndu-se din nou la Assisi, Buonamico a pictat, în frescă, în biserica de jos, întreaga capelă a cardinalului spaniol Egidio Alvaro.
În cele din urmă, înapoindu-se la Florenţa, după ce executase numeroase picturi în toată Marca [26], Buonamico s-a oprit la Perugia şi a pictat, în frescă, întreaga capelă a familiei Buontempi, din biserica San Domenico, înfăţişînd în ea scene din viaţa Sfintei Caterina, fecioară şi mucenică. În biserica San Domenico Vecchio, pe unul din pereţi, a pictat, tot în frescă, scena în care Caterina, fiica regelui Costa, vorbeşte cu cîţiva filozofi pe care îi convinge şi îi aduce la credinţa lui Cristos [27]. Şi, fiindcă această scenă e mai frumoasă decît oricare alta făcută vreodată de el, se poate spune, şi pe bună dreptate, că aici Buffalmacco s-a întrecut pe sine însuşi. Întors la Florenţa, Buffalmacco a continuat să execute numeroase lucrări, despre care nu se cade să mai vorbim ca să nu ne lungim prea mult.
Bătrîn şi neputincios, sărac lipit pămîntului — ca unul care cheltuise mai mult decît cîştigase, pentru că aşa-i era firea — a fost trimis la spitalul de la Santa Maria Nuova, din Florenţa, de către Compagnia della Misericordia, iar după ce a murit — în vîrstă de şaptezeci şi opt de ani [28] — a fost îngropat în Ossa [29] (aşa cum se numea acel loc închis, din incinta spitalului, adică cimitirul spitalului), laolaltă cu ceilalţi sărmani, în anul 1340[30]. Preţuite în timpul vieţii sale, operele lui continuă să fie socotite drept lucrări vrednice de laudă pentru vremea aceea.

[1] Lipsesc informaţii certe, care să îngăduie reconstituirea unei cît de sumare biografii autentice a respectivului pictor florentin; din acest punct de vedere, « Viaţa » pe care i-a scris-o Vasari este în întregime de domeniul fanteziei. Arătate şi de Ghiberti ca fiind ale lui Buffalmacco, frescele din abaţia din Settignano reprezintă singura lucrare pe care i-o putem atribui, deşi cu oarecare rezerve. Unii cercetători încearcă să identifice în Buffalmacco pe acel *maestro di Santa Cecilia* despre care s-a vorbit în «Viaţa » lui Cimabue.
[2] Vezi Boccaccio: *Decameronul* (Bucureşti, E.S.P.L.A., 1957, vol. II. Ziua a opta, nuvelele a treia, a şasea şi a opta; Ziua a noua, nuvela a cincea, p. 243 şi urm., 357 şi urm.).

AVC 2012

[3] Nu există informaţii sigure cu privire la acesti doi pictori.
[4] Cunoscut povestitor italian, născut către 1335, mort către 1400. A trăit în Florenţa şi a scris faimoasele — la vremea lor — *Trei sute de nuvele*. Despre Buffalmacco se vorbeşte în nuvelele CXCI, CLXI, CLXIX şi CXCII.
[5] Cap de gîscă.
[6] Mănăstirea, întemeiată de preafericita Umiltà da Faenza către sfîrşitul secolului al XIII-lea, a fost distrusă în 1529, în timpul asediului Florenţei; cu acest prilej au pierit şi frescele lui Buffalmacco.
[7] De fapt «Fortezza da Basso» (Fortăreaţa de jos), alături de poarta del Prato. I se mai spunea şi Cetăţuia Sfîntului Ioan Botezătorul.
[8] Distruse toate.
[9] S-au păstrat parţial, după ce stătuseră, sute de ani, acoperite cu un strat de tencuială.
[10] Picturile din San Petronio nu sînt ale lui Buffalmacco, fiind executate după moartea acestuia. Biserica a fost începută în 1390, iar capela familiei Bolognini era încă nepictată în anul 1408 (după documente).
[11] Capela Santa Caterina din Assisi a fost construită în 1376, iar Buffalmacco a murit în preajma lui 1351. Frescele de aici sînt, deci, ale unui alt pictor.
[12] Guido Tarlati.
[13] Devenită, după 1561, catedrala oraşului. Frescele din capela de care vorbeşte Vasari s-au pierdut.
[14] Dărîmat în 1561, din ordinul ducelui Cosimo.
[15] Picturi dispărute.
[16] Vezi Boccaccio, *op. cit.*, Ziua a VIII-a, nuvela a III-a.
[17] Despre această întîmplare vorbeşte pe larg Villani în *Cronicile* sale, cartea a VIII-a, cap. al LXX-lea. Întîmplarea s-a petrecut în anul 1304.
[18] Lucrările din San Paolo a Ripa d'Arno nu s-au păstrat.
[19] Aluzie la biblicul turn Babel. Nemrot sau Nemrod a fost un rege legendar al Chaldeei.
[20] Tabloul se află astăzi în Museo Civico din Pisa.
[21] Nici una din aceste lucrări nu-i aparţine lui Buffalmacco, fiind executate, toate, de Piero di Puccio, din Orvieto.
[22] E vorba de medicul Matteo Corte, al cărui mormînt a fost construit în 1544, din ordinul ducelui Cosimo I.
[23] Frescele nu au fost pictate de Buffalmacco.
[24] Pictura aceasta nu mai există.
[25] Toate picturile executate de Buffalmacco în Cortona s-au pierdut.
[26] Regiune, ţinut. Exista o marcă a Anconei, care — în afară de Ancona — mai cuprindea oraşele Ascoli, Macerata, Pesaro şi Urbino.
[27] Nu s-a păstrat nici una din picturile făcute de Buffalmacco în Perugia.
[28] În prima ediţie a «Vieţilor» scria: «şaizeci şi opt de ani».
[29] Oase (în limba latină în original).
[30] După condica companiei pictorilor, Buffalmacco trăia încă în anul 1351.

AVC 2012

AMBRUOGIO LORENZETTI

PICTOR SIENEZ

Ambruogio Lorenzetti [1], pictor sienez, s-a arătat deosebit de iscusit mai ales în compoziție și în gruparea personajelor, lucru pentru care stă dreaptă mărturie o pictură executată de el cu multă măiestrie în galeria mănăstirii călugărilor minoriți din Siena, în care a înfățișat călugărirea unui tînăr și chipul în care acesta, împreună cu alții, ajunge în țara sultanului, unde sînt bătuți și osîndiți la furci, spînzurați de un copac și, în cele din urmă, decapitați, adăugîndu-se la toate acestea și o furtună îngrozitoare. Înfățișînd suferințele personajelor, Lorenzetti a arătat în această pictură, cu multă artă și îndemînare, învolburarea aerului și furia ploii și a vijeliei; de la el au deprins maeștrii moderni tehnica și principiile unei asemenea descoperiri, datorită căreia — de vreme ce nu fusese cunoscută mai înainte — s-a făcut vrednic de o nesfîrșită recunoștință. Ambruogio a fost un priceput colorist în frescă, dar și în folosirea culorilor în tempera a arătat o mare îndemînare și ușurință, după cum se vede în tablourile făcute pentru micul spital Mona Agnesa din Siena [2], care vădesc o compoziție nouă și plină de frumusețe. A mai pictat, de asemenea, într-una din sălile cele mici ale palatului Signoriei din Siena întîmplări din războiul de la Asinalunga [3] precum și Pacea care i-a urmat [4]; în același loc a mai lucrat și o cosmografie [5], desăvîrșită pentru acele vremuri, precum și opt fresce în diferite tonuri de verde, executate cu multă îngrijire [6]. Se spune că ar fi trimis și la Volterra o pictură în tempera, care

AVC 2012

a fost foarte lăudată în acel oraş [7]; iar la Massa, lucrînd, împreună cu alţii, frescele unei capele şi un tablou în tempera, le-a arătat tuturor acestora cît de mare talent avea el în arta picturii şi de cîtă pricepere dădea dovadă [8]; tot în frescă a pictat, de asemenea, capela cea mare a bisericii Santa Maria din Orvieto [9]. După aceste lucrări s-a dus la Florenţa şi — ca să le facă voia unor prieteni de-ai săi, care doreau să-i cunoască felul de a lucra — a pictat un tablou pentru biserica San Procolo, iar într-o capelă, cîteva mici scene din viaţa Sfîntului Nicolae [10]. Această lucrare, pe predela căreia şi-a făcut şi chipul, a fost pricina pentru care, în anul 1335, a fost chemat la Cortona, din porunca episcopului degli Ubertini, pe atunci căpetenie a acelui oraş; aici, în biserica Santa Margherita — înălţată cu puţin înainte, în vîrful munte-lui, pentru călugării din ordinul Sfîntului Francisc — a pictat jumătate din bolţi şi din pereţii lăuntrici, dar atît de bine încît, deşi distruse aproape în întregime de vreme, chipurile pictate de el păstrează încă şi astăzi o mare frumuseţe, stînd mărturie că artistul trebuie să se fi bucurat de o meritată preţuire [11]. Sfîrşind această lucrare, Ambruogio s-a înapoiat la Siena, unde şi-a trăit cu cinste restul zilelor sale.

[1] Nu se cunoaşte anul naşterii pictorului Ambrogio Lorenzetti. Se ştie numai că i se mai spunea şi del Lorenzetto şi că s-a născut la Siena, unde a şi murit, din pricina ciumei, în anul 1348, o dată cu fratele său, pictorul Pietro Laurati.
I se pot atribui, cu certitudine, următoarele lucrări: două busturi, aflate în Muzeul Bandini din Florenţa, patru scene din viaţa Sfîntului Nicolae, aflate în Galeria Uffizi din Florenţa (1332), frescele din Palazzo Pubblico din Siena (1338—1339), precum şi *Madona* din acelaşi palat (1340), *Isus Cristos* de la Uffizi (1342) şi *Bunăvestirea* de la Pinacoteca din Siena.
[2] Din toate aceste tablouri nu s-a păstrat decît *Intrarea în biserică*, pictată în 1342, şi aflată, astăzi, la Uffizi.
[3] Lucrarea nu-i aparţine lui Ambrogio. De altfel, bătălia de la Asinalunga a avut loc în 1363.
[4] E vorba de Sala Păcii din Palazzo Pubblico din Siena, unde Ambrogio a pictat, între altele, o alegorie a Păcii, considerată drept capodopera sa.
[5] Azi pierdută. Se pare că fusese pictată în 1344.
[6] S-au pierdut. Fuseseră pictate în 1345.

AVC 2012

[7] Şi aceasta s-a pierdut.
[8] Frescele nu mai există. Tabloul, de o mare frumuseţe, s-a păstrat şi se află în Palatul Comunal. Înfăţişează o Fecioară cu pruncul în braţe, stînd pe un tron înalt, înconjurată de numeroşi îngeri şi sfinţi.
[9] Nu-i aparţine lui, ci pictorului Ugolino di Prete Ilario, care a terminat-o în 1378.
[10] Nu s-a păstrat nici una din operele lucrate la Florenţa.
[11] Este vorba, probabil, de episcopul Ranieri degli Ubertini. Din frescele pictate în Cortona nu a mai rămas însă nici una.

AVC 2012

PIETRO CAVALLINI

PICTOR ROMAN

Trecuseră multe veacuri de cînd Roma era lipsită de gloria pe care o dau literele, armele, științele și artele, cînd — din voia Domnului — s-a născut în ea Pietro Cavallini [1], petrecîndu-se aceasta tocmai în vremea în care Giotto — dînd din nou viață picturii — trecea drept cel mai mare dintre pictorii Italiei.

Ca unul care fusese, deci, ucenic al lui Giotto și lucrase cu acesta la acea *Navicella* de mozaic din biserica San Pietro [2], Cavallini a fost cel dintîi care, după Giotto, a dat strălucire acestei arte și a început să se arate vrednic ucenic al unui atît de mare maestru, încă de cînd a lucrat cele cîteva picturi — astăzi stricate de vreme — aflate deasupra ușii sacristiei din Araceli [3], precum și numeroasele fresce din biserica Santa Maria di Trastevere. Mai tîrziu, lucrînd în mozaic [4] capela cea mare și fațada aceleiași biserici, a arătat că și fără ajutorul lui Giotto se pricepe să lucreze în mozaic — de la început pînă la sfîrșit — tot atît de bine ca în pictură.

I s-a mai dat să picteze și porțiunea dintre ferestre a pereților lăuntrici din biserica San Pietro; între altele, i-a făcut aici — într-o mărime uriașă, față de ceea ce se obișnuia în vremea aceea — pe cei patru evangheliști, lucrîndu-i în cea mai desăvîrșită frescă, precum și pe sfinții Petru și Pavel; în naos a lucrat, de asemenea, o mulțime de figuri, amestecînd tot timpul maniera deprinsă de la Giotto cu cea grecească, la care ținea nespus. Și se știe că, plăcîndu-i să dea cît mai mult relief figurilor, nu a cruțat nici una din sforțările pe care le poate face un om.

AVC 2012

După terminarea acestor lucrări, Pietro a venit în Toscana, pentru a cunoaşte atît operele celorlalţi ucenici ai maestrului său, Giotto, cît şi pe ale acestuia însuşi, cu care prilej a pictat, în biserica San Marco din Florenţa, mai multe figuri care nu se mai văd astăzi, biserica fiind spoită cu alb; a scăpat numai Bunavestire, care stă acoperită, alături de uşa cea mare a bisericii[5].

Întorcîndu-se apoi la Roma şi trecînd prin Assisi, unde voia nu numai să vadă acele clădiri şi opere atît de strălucite, săvîrşite de maestrul său şi de cîţiva dintre tovarăşii săi de învăţătură, ci să lase acolo şi cîte ceva făcut de mîna sa, a lucrat în frescă, în biserica de jos a Sfîntului Francisc, lîngă sacristie, o Răstignire pe cruce a lui Isus Cristos[6], cu călăreţi de diferite naţii, înarmaţi cu tot felul de arme şi îmbrăcaţi cu veşminte variate şi ciudate.

În biserica Santa Maria din Orvieto, în care se află prea sfînta relicvă a Corporalului[7], acelaşi Pietro a lucrat, tot în frescă şi cu multă sîrguinţă, cîteva scene din viaţa lui Isus Cristos şi patimile trupului său; după cît se spune, această lucrare a făcut-o[8] pentru *messer* Benedetto, fiul lui *messer* Buonconte Monadelschi, căpetenie — ba chiar tiran — al acestui oraş. Unii susţin, de asemenea, că Pietro a făcut şi cîteva sculpturi, care i-au izbutit, căci se arăta a fi talentat în tot ceea ce se apuca să facă; crucifixul care se află în marea biserică a Sfîntului Pavel, dinafara Romei, este lucrat şi el tot de mîna sa[9].

Pietro a fost foarte sîrguincios în toate şi a căutat, pe cît a putut, să se acopere de cinste şi să-şi cîştige faimă în artă.

Elev al său a fost Giovanni da Pistoia[10], care a executat, în patria sa, unele lucrări de mică însemnătate.

Cavallini a murit la Roma, în vîrstă de optzeci şi cinci de ani, dintr-o răceală căpătată pe urma umezelii zidurilor lîngă care lucra, mai ales că nu-şi întrerupea niciodată munca.

Picturile sale datează cam din anul 1364[11]. A fost îngropat cu mare cinste în biserica Sfîntului Pavel, dinafara Romei, punîndu-i-se următorul epitaf:

Quantum Romanae Petrus decus addidit urbi
Pictura, tantum dat decus ipse polo[12].

AVC 2012

[1] Pictorul Pietro Cavallini s-a născut la Roma în preajma anului 1250 şi a murit în jurul lui 1330. Mozaicurile din biserica romană Santa Maria in Trastevere şi din biserica San Paolo, precum şi frescele din biserica Santa Cecilia in Trastevere (descoperite în 1899) dovedesc că Pietro Cavallini a fost un mare artist al vremii sale şi că Giotto — departe de a-i fi fost maestru, cum susţine Vasari — a putut foarte bine să-i fie elev, sau măcar să se fi inspirat, în primele sale lucrări, din opera acestuia. Se ştie cu certitudine că a lucrat şi la Napoli, pentru Carol de Aragon.

[2] Vezi mai sus. Lipsesc date care să confirme colaborarea celor doi maeştri.

[3] Ara Coeli (biserică din Roma), pe Campidoglio.

[4] Mozaicurile de aici au fost comandate, în 1290, de cardinalul Bartolomeo Stefaneschi şi reprezintă cîteva scene din viaţa Fecioarei Maria.

[5] Este restaurată. Tabloul care o acoperea a fost ridicat. Nu-i aparţine însă lui Cavallini.

[6] Aparţine lui Pietro Laurati (Lorenzetti), fratele lui Ambrogio Lorenzetti. Există şi astăzi.

[7] Pînză sfinţită pe care pune preotul potirul.

[8] Nu el, ci Ugolino di Prete Ilario, împreună cu alţi pictori.

[9] Pierdut.

[10] Giovanni da Pistoia (de fapt: Giovanni di Bartolommeo Cristiani) a lucrat la Pistoia şi la Pisa. Un tablou de-al său, pictat în 1390, se păstrează într-un oratoriu de lîngă Montemurlo. Nu se ştie dacă i-a fost sau nu elev lui Cavallini.

[11] Inexact. A murit în preajma anului 1330.

[12] *Împodobeşte azi, Pietro, ale cerului stele*
Tot atît cît a împodobit şi oraşul Romei.
(În limba latină, în original).

AVC 2012

SIMONE ŞI LIPPO MEMMI [1]

PICTORI SIENEZI

Cel mai mare noroc al lui Simone a fost acela de a trăi în vremea lui *messer* Francesco Petrarca şi de a i se întîmpla să-l întîlnească, la curtea din Avignon, pe acest atît de îndrăgostit poet, dornic de a avea chipul *madonnei* Laura făcut de mîna maestrului Simone; de aceea, căpătîndu-l — frumos precum dorise — a veşnicit amintirea pictorului în două sonete, din care unul începe astfel:

Per mirar Policleto a prova fiso
Con gli altri, che ebber fama di quell'arte [2].

Iar celălalt:

Quando giunse a Simon l'alto concetto,
Ch'a mio nome gli pose in man lo stile [3].

Şi adevărat este că aceste două sonete, precum şi faptul că l-a amintit într-una din scrisorile sale către cei de-acasă [4], aflată în cartea a cincea care începe cu *Non sum nescius* [5], au adus bietei vieţi a maestrului Simone mai multă faimă decît i-ar fi adus vreodată toate operele sale, căci acestea au să dispară cîndva, în vreme ce scrierile unui asemenea bărbat vor înfrunta veacurile de-a pururi.

Sienezul Simone Memmi a fost, aşadar, un pictor de seamă, unic în vremea sa şi foarte preţuit la curtea papii; iată de ce, după moartea maestrului său, Giotto — pe

AVC 2012

care îl urmase la Roma [6], atunci cînd acesta fusese chemat să execute corabia de mozaic și alte lucrări — avînd el de făcut o Fecioară Maria, în porticul bisericii Sfîntului Petru, precum și pe Sfinții Petru și Pavel, pe partea dinafară a zidului dintre arcadele porticului, acolo unde se află conul de pin turnat în bronz [7], a imitat felul de a picta al lui Giotto, iar din pricina laudelor care i s-au adus cu acest prilej, îndeosebi pentru chipul în care l-a înfățișat pe un paracliser de la Sfîntul Petru, care aprinde, cît se poate de firesc, făcliile unora din aceste personaje [8], a fost chemat apoi, cu multă stăruință, la curtea papală de la Avignon [9], unde a pictat numeroase tablouri și fresce, silindu-se ca operele să nu rămînă cu nimic mai prejos de faima numelui său.

Înapoiat la Siena și bucurîndu-se de mare încredere și deci de multă trecere, i s-a dat să picteze în frescă, într-o sală din palatul Signoriei, o Fecioară Maria înconjurată de numeroase personaje, pe care a executat-o în chip desăvîrșit, atrăgîndu-și laude fără număr și mult folos[10]. Chemat apoi la Florența de conducătorul ordinului Sfîntului Augustin, Simone a pictat sala de consiliu a călugărilor de la Santo Spirito, vădind o mare putere de plăsmuire și o minunată pricepere în executarea chipurilor omenești și a cailor, după cum dovedește scena patimilor în care toate amănuntele arată a fi fost lucrate de el cu iscusință, cu tact și cu un farmec nespus. Se văd tîlharii dîndu-și duhul pe cruce, sufletul celui bun fiind dus de îngeri în cer cu mare bucurie, în vreme ce sufletul celui ticălos, însoțit de diavoli, se îndreaptă, smucit din toate părțile, spre chinurile iadului.

Aproape în aceeași vreme a mai executat și un tablou în tempera, înfățișînd o Sfîntă Fecioară și un Sfînt Luca, împreună cu alți sfinți; tabloul se găsește astăzi în capela familiei de' Gondi din Biserica Santa Maria Novella, și este semnat cu numele său [11].

După aceasta, Simone a pictat trei pereți ai sălii de consiliu a călugărilor din aceeași Santa Maria Novella, înfățișînd Religia și ordinul Sfîntului Dominic, cel ce a luptat împotriva ereticilor, închipuiți de pictor ca o haită de lupi care atacă niște mioare, în vreme ce, sărind în apărarea acestora, o mulțime de cîini, tărcați

AVC 2012

cu alb și negru, resping și nimicesc lupii. Mai sînt încă și alți cîțiva eretici care, lăsîndu-se convinși de felurite argumente, sfîșie cărțile și se spovedesc, căindu-se; iar sufletele acestora pătrund astfel prin poarta raiului, unde se află numeroase persoane ce se îndeletnicesc cu felurite treburi. În ceruri se vede preaslăvirea sfinților și a lui Isus Cristos; iar în lumea de aici rămîn deșartele plăceri și bucurii, înfățișate prin chipuri omenești și îndeosebi prin femei, care stau jos; printre acestea se află și *madonna* Laura a lui Petrarca, pictată în mărime naturală și îmbrăcată în verde, cu o mică flacără între piept și gură. Tot în mărime naturală se află înfățișat aici și *messer* Francesco Petrarca, pe care Simone l-a pictat pentru a împrospăta, în operele sale, faima aceluia care îl făcuse nemuritor. Ca simbol al Bisericii Universale a pictat biserica Santa Maria del Fiore, dar nu așa cum arată ea astăzi, ci așa cum se vedea în planul și desenele pe care arhitectul Arnolfo le lăsase ca îndreptar pentru cei ce aveau să continue construcția după el; din pricina lipsei de grijă a conducătorilor lucrărilor bisericii Santa Maria del Fiore, nici urmă n-ar mai fi rămas din aceste planuri dacă Simone nu ni le-ar fi lăsat pictate în această operă [12].

Înlăuntrul cimitirului din Pisa, deasupra porții principale, Simone a lucrat în frescă o Sfîntă Fecioară ridicată la ceruri de către un cor de îngeri, care cîntă din gură și din instrumente cu atîta vioiciune, încît pe chipurile lor se pot observa toate acele strîmbături pe care obișnuiesc muzicanții să le facă atunci cînd cîntă din gură sau din vreun instrument, ca să tragă — de pildă — cu urechea la zgomote, să deschidă gura în felurite chipuri, să-și înalțe ochii spre cer, să-și umfle obrajii, să-și îngroașe gîtul și, în sfîrșit, să săvîrșească toate mișcările obișnuite în muzică. Dedesubtul acestei Înălțări la ceruri, a pictat, în trei fresce, cîteva scene din viața Sfîntului Ranieri, pisanul. În prima, sfîntul apare sub chipul unui tînăr care cîntă din psalterion, în vreme ce în jurul-i dansează cîteva fete, frumoase, îndeosebi, prin trăsăturile chipurilor, ca și prin veșmintele și podoabele potrivite acelor vremuri; puțin mai la o parte, același Ranieri — pe care fericitul Alberto, pustnicul, îl dojenește pentru asemenea viață desfrînată — poate fi văzut cătînd în jos, cu ochii în-

AVC 2012

roşiţi de plîns, şi căindu-se din tot sufletul de păcatele sale, în vreme ce, din înalturi, Dumnezeu, învăluit într-o lumină cerească, îi arată că e gata să-l ierte. În a doua frescă, Ranieri îşi împarte avuţiile la sărmani, şi dînd apoi să se urce în corabie, este înconjurat de o ceată de săraci, schilozi, femei şi copii, care-i ies înainte, îi cer de pomană şi-i mulţumesc, cu multă dragoste. În aceeaşi frescă, sfîntul este înfăţişat în clipa cînd, primind în biserică mantia de pelerin, stă în faţa Sfintei Fecioare care, înconjurată de numeroşi îngeri, îi arată că se va odihni în biserica sa din Pisa; toate aceste personaje au vioiciune şi sînt frumoase la chip. În a treia frescă, sfîntul este înfăţişat de Simone la înapoierea de peste mări, după şapte ani, arătînd că a petrecut trei păresimi în Ţara sfîntă şi că, în vreme ce stă în corul unei biserici, pentru a asculta sfînta slujbă — la care iau parte, între alţii, numeroşi copii care cîntă — este ispitit de către diavol; acesta este însă alungat atît de puternica hotărîre a lui Ranieri de a nu jigni pe Domnul, cît şi datorită ajutorului dat de un personaj în care Simone a întruchipat Statornicia şi care-l sileşte pe străvechiul duşman să plece nu numai adînc ruşinat ci şi foarte înspăimîntat, ţinîndu-şi capul între mîini, în vreme ce fuge neputincios, cu ochii în pămînt şi umerii strînşi, rostind vorbele care se văd ieşindu-i din gură: « Nu mai pot ». În sfîrşit, tot în această frescă îl vedem pe Ranieri pe muntele Tabor, unde, îngenuncheat, îl zăreşte ca prin minune pe Cristos, plutind în văzduh întovărăşit de Moise şi de Ilie; toate lucrurile pe care le-am spus despre această lucrare şi altele pe care le trec sub tăcere arată că Simone a fost foarte original şi că îşi însuşise mijloacele cele mai potrivite pentru a compune cu uşurinţă figuri în stilul acelei epoci [13].

După terminarea acestor trei fresce, a mai făcut încă două tablouri în tempera, în acelaşi oraş, ajutat fiind de fratele său Lippo Memmi [14], care îl mai ajutase atît la pictarea sălii de consiliu a călugărilor din Santa Maria Novella, cît şi la alte lucrări. Acesta din urmă, deşi nu a fost la fel de înzestrat ca Simone, a urmat, pe cît l-au ajutat puterile, felul de a picta al acestuia şi, în tovărăşia lui, a lucrat multe fresce în biserica Santa Croce [15]

AVC 2012

din Florența; a mai lucrat, de asemenea, pentru Frații Predicatori, tabloul de la altarul cel mare din biserica Santa Caterina[16] din Pisa, iar în biserica San Paolo din Ripa d'Arno, în afara mai multor minunate fresce, tabloul în tempera care se află astăzi deasupra altarului celui mare, avînd pictate pe el chipurile Sfintei Fecioare, ale Sfinților Petru, Pavel, Ioan Botezătorul și ale altor sfinți; pe acest tablou l-a iscălit Lippo cu numele său[17].

Înapoindu-se la Siena, patria lor, Simone a început o pictură uriașă, deasupra porții de la Camollìa, înfățișînd încoronarea Sfintei Fecioare, cu un număr nesfîrșit de personaje; atins însă de o crîncenă neputință, lucrarea a rămas neterminată[18], iar el, biruit de greutatea bolii, a părăsit lumea aceasta în anul 1345[19], spre adînca durere a întregului oraș și a fratelui său Lippo, care i-a făcut un mormînt vrednic de cinste în biserica San Francesco, terminînd apoi multe lucrări pe care Simone le lăsase neisprăvite.

Lippo a fost un desenator destul de bun, după cum o dovedește, în cartea noastră, pustnicul acela care citește, stînd cu picioarele încrucișate; a mai trăit încă doisprezece ani, executînd numeroase lucrări în întreaga Italie și, îndeosebi, două tablouri în biserica Santa Croce din Florența[20]. Și, fiindcă felul de a lucra al acestor doi frați se aseamănă îndestul, operele lor se pot deosebi între ele prin aceea că Simone se iscălea, în partea de jos a lucrării, astfel: *Simonis Memmi Senensis opus*, iar Lippo, lăsînd deoparte propriul său nume și neținînd să folosească o latină prea căutată, semna: *Opus Memmi de Senis me fecit*[21].

Deasupra mormîntului lui Simone a fost așezat acest epitaf: *Simoni Memmio pictorum omnium omnis aetatis celeberrimo. Vixit ann.* LX *mens.* II *d.* III[22]. După cum se vede în cartea noastră despre care am pomenit mai sus, Simone nu a fost un prea bun desenator; a avut însă o originalitate firească și i-a plăcut mult să facă portrete după natură, iar în aceasta a fost socotit drept cel mai bun maestru al timpurilor sale, încît *signor* Pandolfo Malatesti l-a trimis pînă la Avignon ca să-i facă portretul lui *messer* Francesco Petrarca, la cererea căruia a făcut mai tîrziu, spre marea sa laudă, portretul *madonnei* Laura.

AVC 2012

[1] Simone Martini s-a născut la Siena, în jurul anului 1284. În 1322 s-a căsătorit cu sora lui Lippo Memmi, iar în 1339 a plecat la Avignon, unde a și murit, în 1344.
Lucrări cunoscute sînt: frescele din Palazzo Pubblico din Siena (1328), unde se află și cunoscuta *Maestà*, pictată ceva mai de vreme și *Bunavestire* pe care a pictat-o, împreună cu Lippo Memmi, pentru catedrala din Siena și care se află astăzi în Galeria Uffizi. Lippo Memmi, fiul pictorului Memmo di Filippuccio, este pomenit în documentele anilor 1317—1347. A fost colaboratorul și cumnatul lui Simone Martini. A pictat, în 1317, sala de consiliu din Palazzo Pubblico din San Gimignagno, iar în 1347 a lucrat la Avignon. Sînt semnate de el: *Maestà* și *Bunavestire* de la Uffizi, *Madonna della Misericordia* din Domul din Orvieto.

[2] *Țintea, cu îndîrjire, pe Policlet să-l mire*
Și pe alții care-n arta aceasta-au fost vestiți.
(Petrarca, *Sonete [In vita]*, sonetul 49.)
(Policlet, sculptor și arhitect grec din secolul al V-lea î.e.n.)

[3] *Cînd i-a venit lui Simon ideea genială*
Ce-n numele-mi, în mînă, penelul i-a fost pus.
(Petrarca, idem, sonetul 50).

[4] Petrarca: *Ad familiares* (*Celor de-acasă*).

[5] *Știu*. (În limba latină, în original).

[6] Simone nu a fost niciodată elevul lui Giotto, ci un adevărat continuator, pe linia tradiției sieneze, al lui Duccio di Buoninsegna și al celorlalți maeștri.

[7] E vorba de conul de pin, de dimensiuni uriașe, mutat — la clădirea vechii catedrale a Sfîntului Petru — în «Giardino della pina» (Grădina conului de pin) din Vatican. Azi se află în firida făcută anume pentru el, de Bramante. Amintit și de Dante în *Infern*, cîntul al XXXI-lea, versurile 58 și următoarele.

[8] Nici una din aceste picturi nu s-a păstrat.

[9] A plecat la Avignon în februarie 1339, întovărășit de fratele său Donato, pictor și el, care l-a ajutat în lucrările sale.

[10] Marea frescă din sala de consiliu a palatului Signoriei din Siena— una din cele mai bune lucrări ale lui Simone — s-a păstrat.

[11] Nici una din aceste lucrări nu s-a păstrat.

[12] Socotite vreme îndelungată opera lui Simone Martini, frescele din capela spaniolă (Capellone degli Spagnuoli) sînt astăzi atribuite, pe bună dreptate, lui Andrea da Firenze și elevilor săi.

[13] Nici una din frescele de la cimitirul din Pisa nu este pictată de Simone, ci de Lippo Memmi care a lucrat *Maica Domnului* și de Andrea da Firenze care a făcut *Viața Sfîntului Ranieri*.

[14] De fapt cumnatul său.

[15] Frescele din Santa Croce nu s-au păstrat.

[16] Tabloul de pe altarul cel mare din biserica Santa Caterina s-a păstrat. A fost lucrat în 1320, dar numai de Simone, așa cum arată semnătura: *Symon de Senis me pinxit* (Simone din Siena m-a pictat).

[17] Toate aceste lucrări s-au pierdut.

AVC 2012

18 Pictura nu s-a păstrat.
19 Simone a murit la Avignon, în iulie 1344, după ce, în ultima zi a lunii iunie, a aceluiaşi an, îşi făcuse şi testamentul.
20 Ambele tablouri s-au pierdut.
21 Simone nu a semnat niciodată astfel (*Opera sienezului Simone Memmi*) ci Simonis Martini. Tot astfel, Lippo a semnat întotdeauna cu numele său întreg.
22 *Lui Simone Memmi, cel mai renumit dintre pictorii tuturor timpurilor. A trăit şaizeci de ani, două luni, trei zile.* (În limba latină, în original).

TADDEO GADDI

AVC 2012

TADDEO GADDI[1]

PICTOR FLORENTIN

După moartea lui Giotto, care-l ţinuse în braţe la botez şi care — după moartea tatălui său, Gaddo — îi fusese maestru vreme de douăzeci şi patru de ani (precum scrie Cennino di Drea Cennini[2], pictor din Colle di Valdelsa), Taddeo, fiul florentinului Gaddo Gaddi, a fost socotit drept unul din cei mai de seamă pictori ai vremii sale şi drept cel mai bun dintre elevii lui Giotto; a executat primele sale lucrări cu o mare uşurinţă, mai curînd moştenită decît căpătată prin îndeletnicire artistică, în capela sacristiei din biserica Santa Croce din Florenţa, unde, împreună cu ceilalţi tovarăşi ai săi, elevi ai răposatului Giotto, a pictat cîteva scene din viaţa Sfintei Maria Magdalena, care se disting prin frumuseţea chipurilor şi prin atît de ciudatele şi strălucitele costume din vremea aceea[3]. În capela familiilor Baroncelli şi Bandini, unde Giotto executase şi el un tablou în tempera[4], Taddeo a pictat în frescă, pe perete, cîteva scene din viaţa Fecioarei, socotite ca foarte frumoase[5]. În mănăstirea Santo Spirito[6], pe două arcade de lîngă sala de consiliu a călugărilor, a executat două picturi, dintre care una îl înfăţişează pe Iuda cînd îl vinde pe Cristos, iar cealaltă, ultima cină pe care acesta din urmă a luat-o împreună cu apostolii. În aceeaşi mănăstire, deasupra uşii refectoriului, Taddeo a pictat un Cristos răstignit şi cîţiva sfinţi; aceste picturi arată limpede că, dintre toţi cîţi au lucrat aici, el a fost adevăratul imitator al felului de lucru al lui Giotto, faţă de care a păstrat întotdeauna cea mai adîncă veneraţie.

AVC 2012

Cu multă iscusință a pictat, de asemenea, un tablou și predela altarului celui mare al bisericii San Stefano del Ponte Vecchio [7], iar în oratoriul bisericii San Michele in Orto a lucrat deosebit de frumos un tablou înfățișînd un Cristos mort, pe care îl plîng cele două Marii, în vreme ce Nicodim îl așază în mormînt, cu multă cucernicie [8].

În biserica Fraților de' Servi a pictat capela San Niccolò — a familiei dal Palagio — cu scene din viața acestui sfînt și a arătat limpede, printr-o corabie pe care a pictat-o cu deosebit talent și pricepere, cît de bine cunoștea frămîntarea vijelioasă a mării și furia furtunii, cu marinarii care golesc corabia, aruncînd mărfurile, în vreme ce, la orizont, se ivește Sfîntul Nicolae și-i scapă de primejdie [9].

Chemat la Pisa de către Gherado și Bonaccorso Gambacorti, a lucrat în frescă — în biserica San Francesco — capela cea mare, înfățișînd, în culori foarte frumoase, scene din viețile Sfinților Francisc, Andrei și Nicolae. Pe boltă, ca și pe peretele din față, se află papa Honoriu, confirmînd regulile ordinului Sfîntului Francisc [10]; tot aici, Taddeo și-a pictat și chipul său din profil, cu capul acoperit de o glugă; în partea de jos a picturii stau scrise aceste cuvinte: *Magister Taddeus Gaddus de Florentia pinxit hanc historiam Sancti Francisci et Sancti Andreae et Sancti Nicolai, anno Domini MCCCXLII de mense augusti* [11].

Înapoindu-se la Florența a continuat apoi, pentru Comună, ridicarea bisericii Or San Michele [12] și, fără a dăuna cu ceva planului pe care îl lăsase Arnolfo, a înlocuit pilaștrii *loggiei* [13], făcuți mai întîi din cărămidă, prin alții din piatră tăiată și bine lucrată, hotărînd ca deasupra *loggiei* să se construiască o clădire cu două bolți, care să slujească drept loc de păstrare a proviziilor de grîu strînse de poporul și Comuna din Florența. Pentru ca această lucrare să poată fi terminată, breasla mătăsarilor, căreia-i fusese încredințată sarcina construcției, a poruncit să se plătească biruri pentru piață și pentru tîrgul de grîu, precum și alte biruri mai puțin însemnate. De mult mai mare folos a fost însă faptul că — datorită unei minunate hotărîri — s-a poruncit ca fiecare breaslă din Florența să înalțe, pe cheltuiala ei, un pilastru, iar într-o firidă a acestuia să fie așezată

AVC 2012
statuia sfîntului, patron al breslei; de asemenea, ca în fiecare an, de sărbătoarea acestui sfînt, conducătorii breslei să meargă să ceară de pomană și să se țină toată ziua acolo prapurele și însemnele breslei, dar ca pomenile adunate să fie ale Maicii Domnului pentru ajutorarea celor nevoiași. Și fiindcă, în anul 1333, o mare revărsare de ape, pricinuită de distrugerea zăgazului de la Ognissanti, smulsese parapetele podului Rubaconte, dărîmase castelul Altafronte, nu mai lăsase din Podul Vechi decît cei doi pilaștri de la mijloc, distrusese în întregime podul Santa Trinità — în afara unui pilastru, care era și el sfărîmat — și mai lăsase doar jumătate din podul Carraia, cei care conduceau pe atunci orașul au socotit că nu e bine ca locuitorii de dincolo de Arno să întîmpine atîtea greutăți la înapoierea lor acasă, trebuind să treacă peste apă cu bărcile; de aceea, l-au chemat pe Taddeo Gaddi — în vreme ce maestrul său Giotto se afla plecat la Milano — și i-au cerut să facă desenul și planurile pentru Podul Vechi, dîndu-i în grijă să-l ridice în așa fel încît să fie cît se poate de trainic și de frumos; iar el fără a ține seama de cheltuieli sau de trudă, l-a construit cu acei pilaștri puternici și cu acele bolți pline de măreție care se văd încă și astăzi, numai din pietre cioplite cu dalta, pe care se află patruzeci și patru de prăvălii — cîte douăzeci și două de fiecare parte — spre marele folos al Comunei, care scotea în fiecare an chirii în sumă de opt sute de florini.

Această lucrare, care a costat șaizeci de mii de florini de aur, nu numai că l-a îndreptățit atunci pe Taddeo să primească laude nesfîrșite, dar este și astăzi vrednică de admirația noastră, căci — fără a pomeni de alte inundații — podul nu a fost clintit din loc nici măcar de aceea din 13 septembrie 1557, care a distrus podul Santa Trinità, a făcut să se prăbușească două din arcadele podului Carraia, sfărîmînd, în cea mai mare parte, podul Rubaconte, și făcînd și alte numeroase pagube însemnate. Și, într-adevăr, oricum te-ai gîndi, tot trebuie să te minunezi dacă ții seama că pomenitul Pod Vechi — cu toate că e atît de îngust — a înfruntat neclintit și cu atîta tărie năvala apelor, a buștenilor și a resturilor smulse din tot felul de dărîmături.

Tot în aceeași vreme, Taddeo a construit și podul Santa Trinità, terminat — deși nu în chip tot atît de

AVC 2012

fericit — în anul 1346, cheltuindu-se pentru el douăzeci de mii de florini de aur; spun că nu în chip tot atît de fericit întrucît, nefiind la fel cu Podul Vechi, s-a prăbușit în întregime, în urma inundației din anul 1557. Tot sub conducerea lui Taddeo — și în același timp — a fost înălțat și podul de lîngă San Gregorio, întărit cu țăruși, după ce i s-au dărîmat doi dintre pilaștri, spre a mări suprafața orașului către piața de'Mozzi și a clădi — cum s-a și făcut — morile care se află acolo și astăzi. În vreme ce se făceau toate aceste lucrări sub conducerea și după planurile sale, Taddeo, neîncetînd să picteze, a lucrat la tribunalul din Mercanzia Veche, unde — dînd dovadă de o închipuire plină de poezie — i-a înfățișat pe cei șase judecători principali ai acestui tribunal stînd și privind cum Adevărul — îmbrăcat într-un văl care de-abia îi acoperă trupul gol — smulge limba Minciunii, înveșmîntată în negru [14]. În partea de jos a tabloului se află scrise aceste versuri:

La pura Verità, per ubbidire
Alla santa Giustizia che non tarda,
Cava la lingua alla falsa bugiarda [15].

Dedesubtul acestei scene, stau următoarele versuri:

Taddeo dipinse questo bel rigestro,
Discepol fu di Giotto il buon maestro [16].

La Arezzo [17] i s-au încredințat cîteva lucrări în frescă, pe care Taddeo, ajutat de elevul său Giovanni da Milano [18], le-a executat cum nu se poate mai frumos; tot astfel sînt și cele cîteva scene din viața Sfîntului Ioan Evanghelistul, pe care le-a pictat pe pereții bisericii, precum și alte lucrări executate în același oraș și pe care cei pricepuți în artă le recunosc a fi de mîna lui Taddeo. În capela Sfîntului Sebastian din biserica Sant'Agostino, alături de sacristie, a pictat cîteva scene din viața acestui martir și pe Cristos stînd de vorbă cu doctorii; aceste opere sînt atît de bine lucrate și atît de desăvîrșite, încît este o adevărată minune să privești frumusețea și varietatea tonurilor, ca și gingășia coloritului.
La Casentino, în biserica del Sasso della Vernia, a pictat capela în care Sfîntul Francisc a primit stigmatele, ajutat

AVC 2012

fiind în lucrările mai mărunte de Iacopo di Casentino, care i-a devenit, cu acest prilej, elev [19]. Sfîrşind această operă, s-a înapoiat — împreună cu Giovanni da Milano — la Florenţa, unde au executat atît în oraş cît şi în împrejurimi, numeroase tablouri şi picturi în frescă, de mare valoare; o dată cu trecerea timpului, a cîştigat şi a agonisit mult, fiind socotit de către toată lumea drept un om înţelept şi iscusit; din această agoniseală se trag, de altfel, atît bogăţia cît şi nobleţea familiei sale.

Tot el a pictat şi sala de consiliu din biserica Santa Maria Novella, lucrare încredinţată lui de superiorul mănăstirii care i-a dat şi subiectul [20]. Adevărat este însă că, fiind vorba de o lucrare mare şi că, deschizîndu-se, tocmai în vremea în care se înălţau schelele, sala de consiliu de la Santo Spirito — spre marea cinste a lui Simone Memmi, care o pictase — superiorul a dorit să-i încredinţeze şi lui Simone jumătate din această lucrare; despre toate acestea a vorbit şi cu Taddeo, care s-a arătat foarte mulţumit, căci îl iubea nespus de mult pe Simone, împreună cu care ucenicise la Giotto şi care-i fusese întotdeauna prieten şi tovarăş iubitor. Ah, suflete cu adevărat nobile! Fără duşmănie, ambiţie sau pizmă, vă iubeaţi frăţeşte unul pe altul, bucurîndu-se fiecare de faima şi de gloria prietenului, ca şi cum ar fi fost vorba de el însuşi!

În aceeaşi Santa Maria Novella, deasupra peretelui din mijloc al bisericii, Taddeo l-a pictat şi pe Sfîntul Ieronim [21], îmbrăcat în veşminte de cardinal; avea o adîncă pioşenie faţă de acest sfînt pe care-l alesese drept ocrotitor al casei sale; mai tîrziu, după moartea lui Taddeo, fiul său Agnolo a pus să se facă — pentru urmaşii săi — chiar aici, dedesubtul acestui tablou, un mormînt acoperit cu o placă de marmură împodobită cu armele familiei de'Gaddi.

Ajuns în vîrstă de cincizeci de ani, şi fiind doborît de nişte friguri cumplite, Taddeo a părăsit lumea aceasta în anul 1350 [22], hotărînd ca fiii săi Agnolo şi Giovanni să înveţe pictura, şi lăsîndu-i în grija lui Iacopo di Casentino — pentru a-i învăţa cum să se poarte — şi în aceea a lui Giovanni da Milano, pentru însuşirea măiestriei în artă.

Taddeo a păstrat toată viaţa felul de a picta al lui Giotto, pe care însă nu l-a îmbunătăţit prea mult în afară

AVC 2012

de colorit, al său fiind mai proaspăt și mai viu decît cel al lui Giotto.

Înmormîntat de fiii săi Agnolo și Giovanni în biserica Santa Croce, în mormîntul construit de el pentru tatăl său, Gaddo[23], Taddeo a fost proslăvit în versuri de poeții din vremea aceea, ca unul care se făcuse vrednic de aceasta, atît prin felul său de viață cît și prin faptul că — în afara picturilor — dusese la bun sfîrșit și numeroase clădiri de mare folos pentru orașul său; mai mult însă decît pentru toate, se făcuse vrednic de slavă pentru că supraveghease cu grijă și rîvnă terminarea clopotniței de la Santa Maria del Fiore[24], după desenele lăsate de maestrul său, Giotto. Epitaful care i-a fost făcut lui Taddeo sună precum urmează:

Hoc uno dici poterat Florentia felix
Vivente: at certa est non potuisse mori[25].

[1] Nu se cunoaște data nașterii lui Taddeo Gaddi. Se știe numai că a murit în anul 1366.
[2] Cennino Cennini este autorul unui prețios *Tratat despre artă* — pe care Vasari l-a folosit și îl citează adesea în legătură cu condițiile de lucru ale artiștilor în secolul al XIV-lea.
[3] Pictarea capelei sacristiei din Santa Croce (capela Rinuccini) nu a fost făcută de Taddeo Gaddi ci de Giovanni da Milano, după cum arată documentele și stilul. Datează din anul 1365.
[4] Acest tablou îi aparține, în cea mai mare parte, lui Taddeo Gaddi.
[5] Pictate între 1332 și 1338 de Taddeo. Există încă.
[6] Picturile din mănăstirea Santo Spirito nu s-au păstrat.
[7] Tabloul nu s-a păstrat.
[8] Lucrarea se află acum la Academia de arte frumoase din Florența, dar unii cercetători i-o atribuie pictorului Niccolò di Pietro Gerini.
[9] Frescele din biserica Fraților de'Servi nu s-au păstrat.
[10] N-au mai rămas decît frescele bolții, înfățișîndu-i pe cei patru întemeietori de mari ordine religioase.
[11] *Maestrul Taddeo Gaddi din Florența a pictat această întîmplare din viețile Sfinților Francisc, Andrei și Nicolae, în Anul Domnului 1342, luna august.* (În limba latină, în original).
[12] Nu avem date certe cu privire la activitatea de arhitect a lui Taddeo Gaddi. Atribuirea lucrărilor de la Or San Michele, ca și a tuturor celorlalte lucrări de arhitectură, este îndoielnică.
[13] *Loggia* este opera lui Francesco Talenti și a fiului său Simone.
[14] Nici una din aceste fresce nu mai există.
[15] *Curatul adevăr, spre a-i da ascultare*
Sfintei Dreptăți — care pe nimeni n-amînă —
Smulge limba prefăcutei minciuni.

AVC 2012

[16] *Acest frumos tablou Taddeo l-a pictat,*
El, lîngă maestrul Giotto, ca ucenic a stat.

[17] Frescele din Arezzo nu s-au păstrat.

[18] Giovanni da Milano (Giovanni di Iacopo di Ovido da Raverzaio) este amintit, pentru prima oară, în documentele florentine din anul 1350. Ca lucrări autentice trebuie considerate frescele din capela Rinuccini, din biserica florentină Santa Croce. Nu se ştie sigur dacă i-a fost sau nu elev lui Taddeo.

[19] Iacopo di Casentino a trăit în secolul al XIV-lea. Nu se cunoaşte anul naşterii. Apare înscris în condica Companiei pictorilor din Florenţa în anul 1351.

[20] E vorba de Capela spaniolă a bisericii Santa Maria Novella. Vezi şi «Viaţa» lui Simone şi Lippo Memmi.

[21] Nici această pictură nu mai există.

[22] În 1366. În acest an se vorbeşte despre el, pentru ultima dată, într-un document din 29 august. Către sfîrşitul aceluiaşi an, soţia sa, Francesca, este menţionată într-un act public ca văduvă. Taddeo era în vîrstă de aproximativ şaizeci şi şase de ani.

[23] Mormîntul nu mai există.

[24] Inexact. După moartea lui Giotto (vezi şi «Viaţa» acestuia) construcţia a fost continuată de Andrea Pisano, iar apoi de Francesco Talenti.

[25] *Florenţa, fericită, să-i spună a putut, atîta cît trăi:*
Sînt sigură că tu nu vei putea muri.

(În limba latină, în original).

AVC 2012

ANDREA ORCAGNA

PICTOR, SCULPTOR ŞI ARHITECT FLORENTIN

Rareori se întîmplă ca un om deosebit de înzestrat într-o meserie să nu poată învăţa cu uşurinţă o alta, mai ales dintre cele care seamănă cu prima, şi avînd, toate, cam acelaşi izvor; aşa s-au petrecut lucrurile cu florentinul Orcagna [1], care — după cum se va spune mai jos — a fost şi pictor, şi sculptor, şi arhitect, şi poet. Născut la Florenţa, acesta a început să înveţe sculptura încă de copil, stînd sub îndrumarea lui Andrea Pisano [2], vreme de cîţiva ani; după aceea, avînd o închipuire bogată şi dorind să execute compoziţii cu subiecte istorice, a prins să înveţe cu multă rîvnă desenul, ajutat fiind şi de firea lui, care tindea să facă din el un artist universal; dar, cum un lucru aduce după sine un altul, încercînd să picteze în tempera şi în frescă, îndrumat fiind şi de fratele său, Bernardo Orcagna [3] a izbutit atît de bine, încît acesta l-a luat să lucreze, împreună cu el, viaţa Sfintei Fecioare în biserica Santa Maria Novella, pe pereţii capelei celei mari, care pe vremea aceea aparţinea familiei de' Ricci. O dată terminată, această operă a fost socotită ca fiind foarte frumoasă; cu toate acestea, nepăsarea celor care au avut a se îngriji de capelă a făcut ca acoperişul să se distrugă — nu după mulţi ani — iar lucrarea să fie stricată de apă; de aceea, după cum vom arăta cînd va fi nevoie, ea este astăzi schimbată; ajunge, deocamdată, să spunem că Domenico Grillandai [4], care a pictat-o din nou, a folosit, şi încă destul de mult, ceea ce rămăsese merituos din lucrarea lui Orcagna; în aceeaşi biserică, acesta, tot în tovărăşia fratelui său Bernardo, a mai pictat în frescă şi capela degli Strozzi [5], aflată lîngă uşa sacristiei şi a clopotniţei.

AVC 2012

Pe unul din pereții acestei capele, la care se urcă pe o scară de piatră, el a pictat Gloria paradisului, cu toți sfinții în el, veșmintele și podoabele fiind cele obișnuite în vremea aceea. Pe peretele din fața acestuia a pictat Infernul cu bolgiile, cercurile și celelalte amănunte descrise de Dante, pe care Andrea îl studiase cu pasiune. Îndemnați de faima operelor lui Orcagna, care erau foarte mult lăudate, cei care conduceau pe atunci Pisa i-au dat să picteze, în cimitirul din acel oraș, o parte dintr-o fațadă, așa cum pictaseră, înaintea sa, Giotto și Buffalmacco[6]. Pe peretele dinspre Dom, alături de patimile lui Cristos pictate de Buffalmacco, Andrea, apucîndu-se de lucru, a pictat o Judecată universală, cu cîteva născociri după gustul său; în colț, lucrînd prima scenă, a înfățișat în ea nobili de toate vremelnicele stări, adînciți în plăcerile acestei lumi, în mijlocul unei pajiști înflorite, umbrită de numeroși portocali ce alcătuiesc o fermecătoare pădure; deasupra ramurilor acestora se află cîțiva amorași care, zburînd în cerc deasupra unui mare număr de femei tinere, trag în ele cu arcul; acestea sînt pictate toate, după cît se vede, după chipul unor nobile doamne de pe atunci (din pricina îndelungatei vremi care a trecut de atunci, acestea nu mai pot fi recunoscute); alături de ele, mulți bărbați nobili, tineri și vîrstnici, stau și ascultă muzica și cîntecele și privesc dansurile gingașe ale băieților și ale fetelor, care se bucură din plin de iubirea lor. Printre acești nobili, Orcagna l-a făcut pe Castruccio, senior al orașului Lucca, un tînăr cu o preafrumoasă înfățișare. În cealaltă parte a tabloului, pictorul a înfățișat, în vîrful unui munte înalt, viața celor care — împinși de căință și de dorința de-a se mîntui — au părăsit lumea, refugiindu-se pe muntele acela plin de sfinți schivnici care-l slujesc pe Domnul, dedîndu-se, cu aceeași rîvnă, feluritelor lor îndeletniciri.

Și fiindcă știa că pisanilor le plăcuse ideea lui Buffalmacco — care pusese personajele pictate de Bruno în San Paolo a Ripa d'Arno să vorbească, scriind cuvintele ca și cum le-ar fi ieșit din gură — Orcagna și-a umplut toată această parte a operei cu asemenea cuvinte care, în cea mai mare parte, nici nu se mai înțeleg, din pricina trecerii timpului.

Așa, de pildă, pe cîțiva bătrîni prăpădiți, îi pune să spună:

AVC 2012

Dacchè prosperitade ci ha lasciati,
O morte! medicina d'ogni pena,
Deh vieni a darne ormai l'ultima cena! [7]

Mai sînt și alte cuvinte ce nu se înțeleg, precum și versuri în limba veche, compuse (după cîte am aflat) chiar de Orcagna, care, îndeletnicindu-se și cu poezia, a făcut și cîteva sonete.

După aceasta, pictînd Judecata de apoi, Orcagna l-a așezat pe Isus Cristos în înalt, deasupra norilor, în mijlocul celor doisprezece apostoli ai săi, judecîndu-i pe vii și pe morți; scena arată — într-un chip deosebit de frumos și cu multă vioiciune — pe de o parte deznădejdea și durerea celor condamnați care, plîngînd, sînt tîrîți în infern de către demonii furioși, iar, pe de altă parte, bucuria și mulțumirea celor buni, pe care o ceată de îngeri, conduși de arhanghelul Mihail, îi duce, ca pe niște aleși, de-i așază de-a dreapta preafericiților. Și este, într-adevăr, păcat, că dintr-o lipsă a scriitorilor, din această mulțime de magistrați, cavaleri sau alți seniori care au fost pictați după natură, nu cunoaștem numele aproape nici unuia; se spune, de pildă, că un papă care se vede acolo n-ar fi altul decît Inocențiu al IV-lea, prietenul lui Manfredi [8]. Terminînd lucrarea aceasta și cîteva sculpturi în marmură, executate — spre marea sa cinste — în biserica Madonei de lîngă Ponte Vecchio [9], Andrea l-a lăsat pe fratele său Bernardo [10] să picteze singur, în cimitir, un Infern, după descrierea făcută de Dante (această pictură a fost stricată în anul 1530, cu prilejul reparării ei de către Sollazzino [11], pictor din vremea noastră), iar el s-a înapoiat la Florența unde, în mijlocul bisericii Santa Croce [12], în dreapta, pe o mare parte de perete, a pictat în frescă aceleași lucruri pe care le pictase în cimitirul din Pisa, fără a schimba altceva decît chipurile înfățișate, pictîndu-i aici atît pe unii din prietenii săi cei mai scumpi — pe care i-a așezat în paradis — cît și pe unii din dușmanii săi — pe care i-a așezat în infern. Printre cei buni se vede, pictat din profil, în mărime naturală și cu coroana pe cap, papa Clement al VI-lea, cel care a scurtat jubileul [13] de la o sută la cincizeci de ani, care a fost prieten al florentinilor și a îndrăgit mult picturile pe care i le făcuse Orcagna. Tot printre cei buni se află și *maestro* Dino del

AVC 2012

Garbo, medic de seamă pe vremea aceea, ținut de mînă de către un înger și îmbrăcat așa cum obișnuiau să se îmbrace pe atunci doctorii, iar pe cap avînd o beretă roșie, împodobită cu blană de veveriță; numeroase alte personaje pictate aici nu mai pot fi însă recunoscute.

Printre cei osîndiți — și asta fiindcă îi pusese o dată sechestru — l-a pictat și pe Guardi, portărel al comunei Florența[14], tîrît de diavol cu un cîrlig, putînd fi recunoscut după cei trei crini roșii pe care îi are pe bereta albă, așa cum purtau pe atunci portăreii și alți slujbași de soiul acesta. Tot acolo i-a pictat și pe notarul și pe judecătorul care i-au stat împotrivă în aceeași pricină. Alături de Guardi se află Cecco d'Ascoli[15], vestit vraci din vremurile acelea, iar ceva mai sus, adică în mijloc, se afla un călugăr fățarnic, care iese dintr-un mormînt și vrea să se furișeze printre cei buni, în vreme ce un înger îl descoperă și-l îmbrîncește între cei osîndiți.

În afară de Bernardo, Andrea mai avea încă un frate, numit Iacopo. care se îndeletnicea cu sculptura[16], dar cu puțin folos; făcînd pentru aceasta, din cînd în cînd, desene sau modele din pămînt, Andrea a dorit să execute ceva în marmură, ca să vadă dacă-și mai amintește regulile acestei arte, cu care, după cum am mai spus, se îndeletnicise la Pisa; și, astfel, apucîndu-se de treabă cu rîvnă, a căpătat o experiență pe care, după cum vom arăta, o va folosi mai tîrziu cu multă cinste.

S-a apucat apoi să studieze cu toată sîrguința arhitectura, gîndindu-se să se folosească și de aceste cunoștințe, atunci cînd va fi nevoie. N-a avut o idee rea, căci, în anul 1355, cumpărînd comuna Florenței casele cîtorva cetățeni — vecine cu palatul — pentru a mări piața și a construi un adăpost în care locuitorii orașului să se poată retrage pe timp de ploaie sau de iarnă, continuînd a se îndeletnici cu treburile cu care se îndeletniceau în aer liber atunci cînd nu-i oprea vremea rea, s-au cerut numeroase desene în vederea construirii în acest scop, a unei *loggia*[17] de o neobișnuită mărime și frumusețe, aproape de palat, precum și a unei tarapanale, adică a unui loc unde să se bată monedele; între aceste desene, făcute de cei mai de seamă maeștri din oraș, cel al lui Orcagna a fost aprobat și primit de toată lumea, socotindu-se a fi cel mai desăvîrșit, cel mai frumos și cel mai plin de măre-

ție din toate; din ordinul Signoriei și al comunei și după planurile lui Orcagna a fost începută marea *loggia* din piață, pe temeliile zidite pe vremea ducelui de Atena, iar construcția ei, din pietre cioplite și foarte frumos îmbinate, a înaintat deosebit de repede.

Noi pentru acele vremuri au fost însă arcele bolților, zidite nu în ogivă, cum fusese obiceiul pînă la el, ci într-un chip nou, foarte lăudat — ca niște semicercuri frumoase și pline de grație — construcția fiind terminată în scurtă vreme, sub conducerea lui Andrea; și dacă s-ar fi avut grijă să fie așezată alături de San Romolo, iar vîntul de miazănoapte să-i bată în spate, ceea ce nu s-a făcut, poate, pentru a nu încurca ușa palatului, ar fi ieșit o construcție pe cît de frumoasă, pe atît de folositoare întregului oraș, în vreme ce așa, din pricina vîntului aprig, nici nu se poate sta iarna în ea.

Și fiindcă. îndeletnicindu-se cu una din cele trei meserii ale sale, nu se îndepărta niciodată de celelalte, în timp ce se construia *loggia* a făcut o pictură în tempera[18] cu multe personaje în mărime naturală, iar pe predelă cu personaje mici, pentru aceeași capelă a familiei Strozzi în care, împreună cu fratele său Bernardo, mai executase unele lucrări în frescă. Părîndu-i-se că acest tablou ar fi putut să vorbească despre meșteșugul său mult mai bine decît ar fi putut-o face lucrările sale în frescă, și-a scris numele după cum urmează: *Anno Domini MCCCLVII Andreas Cionis de Florentia me Pinxit*[19].

Ceva mai tîrziu, strîngînd o mare sumă de bani din pomenile și daniile făcute pe vremea molimei din 1348 în cinstea icoanei Sfintei Fecioare, epitropii parohiei Or San Michele au hotărît să înalțe în jurul acestei icoane o capelă, sau — mai bine zis — un tabernacol, făcut din marmură felurit cioplită și împodobit, cît mai din belșug, cu pietre prețioase, mozaicuri și ornamente de bronz, pentru a întrece astfel, atît ca execuție cît și ca material, orice altă lucrare de aceeași mărime făcută pînă atunci. În acest scop, comanda i-a fost dată lui Orcagna — recunoscut drept cel mai de seamă artist al vremii sale — iar el a făcut atîtea desene, încît pînă la urmă unul din ele, fiind mai bun decît toate celelalte, le-a plăcut epitropilor. De aceea, încredințîndu-i-se lui lucrarea, aceștia s-au lăsat cu totul pe seama judecății și părerilor sale. Dînd celelalte lucrări în grija

AVC 2012

feluriţilor sculptori veniţi din mai multe ţinuturi, Orcagna a oprit, pentru el şi fratele său, executarea tuturor sculpturilor pe care — după ce le-a terminat — le-a îmbinat şi le-a înzidit cu multă pricepere, fără mortar, ci numai cu praznuri din aramă lipite cu plumb, pentru ca marmurile şlefuite şi strălucitoare să nu se păteze. Şi deşi este gîndită în maniera germană [20], această lucrare are atîta graţie şi este atît de bine proporţionată în felul ei, încît ocupă cel dintîi loc printre lucrările acelor vremi, deosebit de frumos executată fiind mai cu seamă îmbinarea personajelor înalte cu cele mărunte, precum şi îngerii şi profeţii din jurul Fecioarei, lucraţi în semirelief. Uimitoare sînt şi cingătorile turnate din bronz şi şlefuite cu îngrijire, care — înconjurînd întreg tabernacolul — îl strîng şi-l întăresc în aşa fel, încît îl fac să fie la fel de puternic şi de trainic pe cît este de frumos. Cît de mult s-a trudit însă pentru a-şi arăta agerimea minţii sale, într-o epocă atît de grosolană, se vede dintr-o scenă executată în semirelief, pe partea din spate a acestui tabernacol [21] unde i-a înfăţişat pe cei doisprezece apostoli, înalt fiecare de cîte un cot şi jumătate, privind în sus, spre Sfînta Fecioară — aflată într-un medalion — care se înalţă la ceruri, înconjurată de îngeri. Într-unul din aceşti apostoli şi-a cioplit, în marmură, propriul său chip, bătrîn, precum şi era, cu barba rasă, cu gluga trasă pe cap şi cu faţa rotundă şi turtită. Afară de aceasta, în partea de jos a marmurii, a săpat următoarele cuvinte: *Andreas Cionis pictor florentinus oratorii archimagister extitit hujus, MCCCLIX* [22]. După cum s-a aflat, zidirea acestei *loggia* şi a tabernacolului de marmură a costat nouăzeci şi şase de mii de florini de aur [23], cheltuiţi cu foarte mare folos, căci arhitectura, sculpturile şi celelalte ornamente fac ca această construcţie să fie tot atît de frumoasă ca oricare alta din acea vreme, iar pentru toate cîte a înfăptuit, numele lui Andrea Orcagna n-a pierit şi nu va pieri niciodată. Pe picturile sale, avea obiceiul să scrie: *Fece Andrea di Cione scultore* [24] iar pe sculpturi: *Fece Andrea di Cione pittore* [25], voind ca pictura să se recunoască în sculptură, iar sculptura în pictură. Şi fiindcă îi plăcea să facă versuri, Andrea — bătrîn fiind — a scris cîteva sonete închinate lui Burchiello [26], tînăr de tot pe vremea aceea. În cele din urmă şi-a sfîrşit zilele în anul 1389 [27] — în vîrstă de şaizeci de ani — fiind

AVC 2012

dus, cu multă cinste, de la casa sa, aflată pe vechea uliță de'Corazzai, pînă la mormînt.

[1] Andrea Orcagna, pe care-l chema, de fapt, Andrea di Cione Arcagnuolo, s-a născut înainte de anul 1308 și a murit după 1368. Frații săi Nardo (Leonardo), Iacopo și Matteo au lucrat împreună cu el multe dintre operele de pictură și sculptură care i se atribuie. A executat, cu certitudine, tabernacolul din Or San Michele (principala sa lucrare de sculptură, la care a fost ajutat și de fratele său Matteo), precum și picturile din Capela Strozzi, aflată în biserica Santa Maria Novella din Florența, cîteva fresce în biserica Santa Maria Maggiore tot din Florența, ca și frescele din biserica Santa Croce. Despre activitatea sa ca arhitect există foarte puține date.

[2] Unii comentatori socot că ar fi greu de crezut ca Andrea să fi studiat sculptura încă de copil și că mai degrabă va fi fost inițiat în pictură de fratele său Nardo, iar în sculptură, mult mai tîrziu, de un alt artist, care nu putea fi însă Andrea Pisano. De altfel, Orcagna s-a și înscris mai întîi ca pictor (către 1343), iar ca sculptor de-abia în 1352, cînd Andrea Pisano nici nu mai trăia.

[3] Nu Bernardo ci Leonardo, prescurtat Nardo, după cum apare din documente.

[4] Între 1485 și 1490. Frescele lui Nardo erau anterioare anului 1358. Cu privire la Domenico Grillandai (Ghirlandaio) vezi și «Viața» sa.

[5] Frescele lui Nardo, din capela Strozzi, reprezintă una din cele mai originale opere ale secolului al XIV-lea italian.

[6] Nici Giotto, nici Buffalmacco și nici Orcagna nu au pictat în cimitirul din Pisa. Nu s-a putut încă stabili cu certitudine cărui artist îi aparțin aceste fresce. Unii cercetători cred că ar fi ale pictorului pisan Francesco Traini, alții cred însă că ele ar fi opera unui elev al lui Ambrogio Lorenzetti.
Toate identificările făcute de Vasari în rîndurile personajelor care apar în frescă nu au nici un temei.

[7] *Acuma, cînd puterea ne-a lăsat,*
Tu, moarte, leac în orice chin cumplit,
Hai, vino, de ne dă și cina de sfîrșit.

[8] Papa Inocențiu al IV-lea a fost dușman de moarte și nu prieten al lui Manfredi (fiu al împăratului Frederic al II-lea).

[9] Toate aceste sculpturi s-au pierdut.

[10] Leonardo.

[11] Sollazzino (Giuliano di Giovanni di Castellano da Montelupo) s-a născut la Florența, în preajma anului 1470. A fost un pictor mediocru. A murit în anul 1543. Frescele din cimitirul din Pisa fuseseră restaurate încă de la sfîrșitul secolului al XIV-lea.

[12] Frescele din Santa Croce s-au distrus.

[13] Sărbătorirea încheierii unui anumit număr de ani (o sută sau cincizeci) scurși de la nașterea lui Isus Cristos.. Se sărbătorește, de obicei, la fiecare sfîrșit de secol.

AVC 2012

[14] Nu al comunei, ci al breslei negustorilor.

[15] Francesco Stabili, zis Cecco d'Ascoli, ars pe rug în 1327, ca eretic.

[16] Iacopo era, dimpotrivă, pictor; dintre ceilalţi fraţi, singur Matteo s-a îndeletnicit cu sculptura.

[17] Este cunoscuta Loggia dei Lanzi, care nu-i aparţine însă lui Orcagna, ci lui Benci di Cione şi lui Simone di Francesco Talenti, pe care l-am mai amintit.

[18] Se află încă în capela familiei Strozzi, din Santa Maria Novella.

[19] *În anul 1357, Andrea di Cione, din Florenţa, m-a pictat.*
(În limba latină, în original).

[20] Gotic.

[21] Este cea mai importantă lucrare de sculptură a lui Orcagna.

[22] *Pictorul Andrea di Cione, florentinul, maestrul principal al oratoriului, pe care l-a terminat în anul 1359.* (În limba latină, în original).

[23] În prima ediţie, Vasari indică preţul de optzeci şi şase de mii.

[24] *A făcut-o Andrea di Cione, sculptorul.* (În limba latină, în original).

[25] *A făcut-o Andrea di Cione, pictorul.* (În limba latină, în original).

[26] Poetul Domenico Burchiello s-a născut în anul 1404. Murind înainte de naşterea acestuia, Andrea nu-i putea închina sonete.

[27] Se ştie că în 1376 era, cu siguranţă, mort încă de cîţiva ani. Cercetătorii sînt de acord în a afirma că Orcagna a murit în preajma anului 1368 (poate puţin mai tîrziu). Anul 1389, indicat de Vasari, nu este, în nici un caz, acceptabil.

AVC 2012

AGNOLO GADDI [1]

PICTOR FLORENTIN

Taddeo Gaddi, despre a cărui viață am scris mai sus, i-a lăsat pe fiii săi Agnolo și Giovanni în tovărășia numeroșilor săi ucenici, nădăjduind că Agnolo, mai ales, va ajunge un pictor de seamă; după ce arătase, în tinerețe, că ar dori să-și întreacă tatăl cu mult, Agnolo nu a izbutit însă să se arate pe măsura părerii ce se formase despre el, căci, fiind născut și crescut în mijlocul belșugului — ceea ce, adeseori, este o piedică pentru învățătură — s-a simțit înclinat mai mult spre speculă și negustorie, decît spre meșteșugul picturii.

În tinerețea sa, Agnolo a pictat în Florența, în biserica San Iacopo tra'Fossi, scena în care Cristos îl înviază pe Lazăr [2], personajele avînd o înălțime ceva mai mare de un cot; aici, ca să înfățișeze putreziciunea trupului mort de trei zile, a făcut feșile care-l țin legat pătate de stricăciunea cărnii, iar în jurul ochilor i-a pus, cu multă pricepere, vînăt și galben, așa cum arată carnea cînd stă să treacă de la viață la moarte, fără să uite nici uimirea pe care-o încearcă apostolii și celelalte personaje: în atitudini felurite și frumoase, și ascunzîndu-și nasul în veșminte pentru a nu simți duhoarea trupului atins de putreziciune, aceștia, în fața unei atît de minunate întîmplări, arată cel puțin tot atîta teamă, ba chiar și groază, cîtă veselie și mulțumire încearcă Maria și Marta, văzînd cum se întoarce la viață trupul răposatului lor frate.

Această operă a fost socotită atît de frumoasă, încît mulți au crezut că, prin talentul său, Agnolo îi va întrece pe toți ceilalți ucenici ai lui Taddeo și chiar pe Taddeo

AVC 2012

însuşi. Lucrurile s-au petrecut însă altfel, căci, după cum voinţa tinereţii învinge orice greutate pe calea cuceririi gloriei, tot astfel, de multe ori, se poate ca nepăsarea pe care o aduce cu sine vîrsta să te facă a da înapoi în loc să mergi înainte — şi aşa s-a întîmplat şi cu Agnolo. După o asemenea dovadă a talentului său, familia de' Soderini — care aştepta de la el lucruri deosebite — i-a încredinţat pictarea capelei celei mari din biserica del Carmine [3]. Aici Agnolo a pictat întreaga viaţă a Fecioarei, dar cu atît mai prejos decît pictase învierea lui Lazăr, încît oricine şi-a putut da seama cît de puţin înclinat era să se dăruie cu tot dinadinsul acestei arte a picturii. Tot astfel, pictînd în frescă — pentru nobila familie degli Alberti — capela cea mare a bisericii Santa Croce şi înfăţişînd acolo toate întîmplările legate de aflarea Sfintei Cruci, a executat această lucrare cu multă destoinicie, deşi desenul lasă oarecum de dorit, singur coloritul fiind ceva mai frumos şi mai bine gîndit [4]. Pictînd apoi, tot în frescă, în capela de' Bardi, din aceeaşi biserică, unele scene din viaţa Sfîntului Lodovico [5], a arătat totuşi că poate lucra şi mai bine.

Şi, fiindcă secretul lucrării în mozaic îi rămăsese, oarecum, ca o moştenire de familie, iar — pe deasupra — avînd în casă atît sculele cît şi toate celelalte lucruri de care se folosise, în acest meşteşug, bunicul său Gaddo, Agnolo — mai mult ca să-şi treacă timpul şi fiindcă-i venea şi uşor — lucra cîte ceva în mozaic atunci cînd avea chef. Distrugîndu-se, cu vremea, multe din plăcile acelea de marmură care acoperă cele opt feţe ale acoperişului de la San Giovanni, iar umezeala, care pătrundea astfel înăuntru, stricînd mozaicurile lucrate de Andrea Tafi, capii breslei negustorilor de postav au hotărît, pentru a nu se strica şi restul, să facă din nou cea mai mare parte a acelui înveliş de marmură şi să repare, de asemenea, mozaicul, însărcinîndu-l cu toate acestea pe Agnolo [6].

Tot sub conducerea lui, în sala palatului del Podestà, care nu avusese — pînă atunci — decît un simplu acoperiş, au fost durate bolţi, pentru ca focul, în afara podoabelor dinlăuntru, să nu mai poată nimici şi altceva, aşa cum se întîmplase mai de mult [7]. Mai tîrziu, după sfatul lui Agnolo, au fost făcute, de jur împrejurul palatului, crenelurile care se văd pînă în ziua de astăzi şi care pînă atunci nu fuseseră.

În timp ce se executau aceste lucrări, a pictat în tempera un tablou pentru altarul cel mare al bisericii San Pancrazio [8], înfățișînd-o pe Fecioara Maria, împreună cu Sfinții Ioan Botezătorul și Ioan Evanghelistul, iar alături cu Sfinții Nereo, Archileo și Pancrazio, frați între ei, precum și cu alți sfinți. Partea cea mai bună a acestei opere, ba chiar singurul lucru bun ce se vede la ea, este predela, acoperită în întregime cu figuri mărunte și împărțită în opt [9], înfățișînd scene din viața Sfintei Fecioare și din cea a Sfintei Reparata.

În 1348 [10] a pictat, tot în Florența, tabloul de pe altarul cel mare de la Santa Maria Maggiore — comandat de către Barone Cappelli — în care a înfățișat încoronarea Sfintei Fecioare, iar de jur împrejur o horă de îngeri lucrată cu multă pricepere. Puțin mai tîrziu, pentru biserica parohială din Prato, și anume în capela unde se află adăpostită cingătoarea Sfintei Fecioare [11], Agnolo a pictat, în frescă, mai multe scene din viața acesteia [12]; în bisericile din acest ținut, plin de mănăstiri și de schituri, el a pictat, de asemenea, o mulțime de alte lucrări vrednice de toată lauda. În Florența pot fi văzute numeroase lucrări făcute de mîna sa; iar în împrejurimi pot fi recunoscute, de asemenea, multe din operele sale, executate de el spre marele său folos, deși lucra mai degrabă pentru a face la fel cu strămoșii săi decît din dragoste pentru meserie, inima lui fiind îndreptată spre negustoria aducătoare de mult mai mari venituri, ceea ce s-a văzut atunci cînd fiii săi, nemaivoind să fie pictori, s-au dăruit cu totul acestei îndeletniciri, deschizînd prăvălie în Veneția, împreună cu tatăl lor, care — de la o vreme încolo — nu a mai lucrat decît pentru plăcerea sa și — oarecum — ca să-și treacă vremea [13].

În acest fel, așadar, datorită atît negustoriei cît și artei sale, Agnolo a strîns o mare avere, murind în al șaizeci și treilea an al vieții sale, în urma unor friguri care l-au răpus în cîteva zile [14]. Ucenicii săi au fost Antonio da Ferrara [15], care a executat numeroase lucrări în biserica San Francesco din Urbino și la Città di Castello, și Stefano da Verona [16], care a pictat ca nimeni altul în frescă, după cum se poate vedea în mai multe locuri din Verona — patria sa — ori în Mantova, unde se găsesc, de asemenea, numeroase lucrări de-ale sale. Între altele, acesta din urmă a fost neîntrecut în pic-

AVC 2012

tarea chipurilor de copii, femei și bătrîni, dîndu-le o înfățișare minunată precum se vede în toate operele sale, imitate și copiate toate de miniaturistul Pietro da Perugia [17], care a miniat toate cărțile aflate în Domul din Siena — în biblioteca papii Pius — și care a lucrat de altfel, cu destul meșteșug, și în frescă. Tot ucenici de-ai lui Agnolo au mai fost Michele da Milano [18] și Giovanni Gaddi [19] — fratele său — care, în mănăstirea Santo Spirito, unde se găsesc micile arcade ale lui Gaddo și ale lui Taddeo, a pictat scena în care Cristos stă de vorbă, în templu, cu doctorii, purificarea Fecioarei, ispitirea lui Cristos în pustiu și botezul Sfîntului Ioan, murind, în cele din urmă, tocmai cînd se aștepta cel mai mult de la el. Tot de la Agnolo a învățat pictura și Cennino al lui Drea Cennini, din Colle di Valdelsa care, îndrăgostit fiind de pictură, a înfățișat, într-o carte scrisă cu mîna sa, diferitele chipuri de a lucra în frescă, în tempera sau în clei și în gumă, vorbind, de asemenea, despre arta miniaturilor, ca și despre toate chipurile în care se poate sufla cu aur [20]; această carte se află în mîna giuvaergiului sienez Giuliano, maestru destoinic și prieten al acestor arte. Toți acești ucenici i-au făcut lui Agnolo cea mai mare cinste. Fiii săi, cărora după cît se spune, le lăsase cincizeci de mii de florini, l-au înmormîntat în anul mîntuirii 1387 [21], în biserica Santa Maria Novella [22], într-o criptă pe care o construise chiar el, atît pentru sine cît și pentru urmași [23]. Portretul lui Agnolo, făcut de el însuși, poate fi văzut în capela degli Alberti, din biserica Santa Croce, alături de o ușă, sub chipul împăratului Eraclio, care duce crucea și este înfățișat din profil, cu barbă mică și cu glugă roșcată pe cap, potrivit obiceiului din acele vremi [24]. După cum arată și unele desene făcute de mîna sa. Agnolo nu a fost un desenator deosebit de înzestrat.

[1] Anul nașterii acestui talentat fiu al lui Taddeo Gaddi nu ne este cunoscut. A murit în anul 1396. Are, ca lucrări mai de seamă, frescele din capela Castellani (în parte), biserica Santa Croce din Florența și capela Cintola, din catedrala din Prato.

[2] Pictură pierdută.

[3] Distrusă de incendiul din 1771.
[4] Frescele există încă şi-i sînt atribuite, într-adevăr, lui Agnolo.
[5] Frescele au fost spoite cu var.
[6] Nici un document nu confirmă această comandă.
[7] Distrus de un incendiu în anul 1332, acoperişul a fost înlocuit, într-adevăr, cu nişte bolţi, la care s-a lucrat, îndeosebi, în anul 1340, sub conducerea lui Neri di Fioravante. Fiind prea tînăr, Agnolo Gaddi, care — de altfel — s-a îndeletnicit numai cu pictura, nu ar fi putut lua parte la executarea lor.
[8] Tabloul se află astăzi în Galeria Uffizi, dar nu-i aparţine lui Agnolo, ci lui Bernardo Daddi.
[9] De fapt şapte, din care una s-a pierdut.
[10] Este puţin probabil ca acest tablou — astăzi pierdut — să fi fost pictat de Agnolo, care, în 1348, era foarte tînăr.
[11] Vezi «Viaţa» lui Niccola şi Giovanni, sculptori şi arhitecţi pisani, în acest volum.
[12] Lucrarea s-a păstrat în bune condiţii şi-i aparţine, într-adevăr, lui Agnolo.
[13] Nu s-au găsit documente care să confirme activitatea comercială a lui Agnolo.
[14] O condică de îngropăciuni înregistrează înmormîntarea lui Agnolo în ziua de 16 octombrie 1396.
[15] Antonio da Ferrara (Antonio Alberti), născut între anii 1390 şi 1400, nu a fost elevul lui Agnolo.
[16] Stefano da Verona (Stefano da Zevio), a cărui operă principală *Madona din grădina de trandafiri* se află în muzeul din Verona, nu a fost elevul lui Agnolo.
[17] Maestru necunoscut, care nu are nimic de-a face cu Pietro Perugino.
[18] Maestru necunoscut.
[19] Nu a parvenit pînă la noi nici o lucrare de-a sa. Se ştie că, în anul 1369, împreună cu Agnolo şi cu alţii, a lucrat la Roma într-o capelă a Palatului Apostolic, astăzi distrusă.
[20] Vezi nota nr. 2 la «Viaţa» lui Taddeo Gaddi.
[21] 1396 — Vezi mai sus nota nr. 14.
[22] Mormîntul lui Agnolo se află în biserica Santa Croce din Florenţa şi nu în Santa Maria Novella.
[23] Cripta nu a fost construită de Agnolo, ci de nepotul său, Zanobi.
[24] Cercetările ulterioare nu au infirmat cele scrise de Vasari cu privire la acest portret.

AVC 2012

DUCCIO [1]

PICTOR SIENEZ

Duccio, prețuitul pictor sienez, a meritat laudele celor care au trăit tîrziu după el, ca unul care — în pardoseala Domului din Siena — a început să lucreze în marmură, pentru întîia oară, încrustații de figuri în clarobscur, lucrări în care artiștii moderni au făcut apoi adevărate minuni [2]. S-a trudit să imite felul de lucru al celor vechi și — cu o judecată foarte sănătoasă — a dat figurilor sale forme frumoase, pricepîndu-se să le și execute, cu toate greutățile unei asemenea arte. Imitînd picturile în clarobscur, a desenat cu mîna sa începutul pardoselii de care am vorbit și, tot pentru Dom, a făcut un tablou, așezat pe atunci pe altarul cel mare, iar apoi mutat pentru a face loc tabernacolului cu trupul lui Cristos care se vede acum. După cum scrie Lorenzo di Bartolo Ghiberti, tabloul acesta înfățișează o încoronare a Fecioarei Maria [3], lucrată în cea mai mare parte în maniera grecească, deși amestecată destul de mult cu cea modernă; și, pentru că altarul cel mare era deschis de jur împrejur, tabloul a fost pictat pe amîndouă fețele, pe spate Duccio înfățișînd, cu multă iscusință, toate faptele mai de seamă din Noul Testament, figurile pictate fiind foate mici, dar foarte frumoase.

Tot pentru Siena, Duccio a mai pictat numeroase alte tablouri, pe fond de aur, iar pentru Florența a pictat o Bunăvestire care se vede în Santa Trinità. A executat apoi multe alte lucrări pentru felurite biserici din Pisa, Lucca și Pistoia, toate fiind foarte lăudate și aducîndu-i nu numai o mare faimă dar și un mare cîștig [4]. Nu se

AVC 2012

ştie unde a murit, pînă la urmă, acest Duccio şi nici ce rude, ce elevi sau ce avere va fi lăsat; ajunge să ştim că, întrucît ne-a lăsat drept moştenire descoperirea picturii în marmură, în clarobscur, merită recunoştinţă şi nesfîrşită laudă, putîndu-l trece printre acei binefăcători care au adăugat meşteşugului nostru şi glorie şi podoabe, ţinînd seamă că, de pe urma celor care înfruntă greutăţile legate de cine ştie ce descoperire, rămîne — printre alte lucruri minunate — amintirea.

[1] Duccio di Buoninsegna a trăit cam între anii 1260 — 1318. Dintre lucrările cunoscute menţionăm: *Madona* pentru biserica Santa Maria Novella din Florenţa, *Madona cu trei franciscani* din Pinacoteca Naţională din Siena şi *Madona cu sfinţi* — *Maestà*.

[2] Încrustaţiile în marmură erau cunoscute cu mult înaintea lui Duccio. Încrustaţiile pardoselii Domnului din Siena sînt pomenite întîia oară în anul 1359, Vasari atribuindu-i-le, deci, lui Duccio fără nici un temei.

[3] Vasari repetă aici greşeala lui Ghiberti. Tabloul nu reprezintă *Încoronarea Madonei* ci o *Madonă cu sfinţi* — *Maestà*. Duccio a lucrat la această operă între anii 1308 şi 1311. *Maestà* se află încă în Muzeul Domului din Siena şi este socotită capodopera lui Duccio. Unele fragmente din ea se află în muzeele din Londra şi Washington.

[4] Nici una din aceste lucrări nu s-a păstrat.

AVC 2012

GHERARDO STARNINA

PICTOR

Gherardo s-a născut în Florența, în anul 1354[1]; cînd s-a făcut mai mărișor, arătînd o înclinare firească spre desen și pictură, a fost trimis să învețe să deseneze și să picteze pe lîngă Antonio da Vinezia[2] și astfel, după trecerea mai multor ani, învățînd să deseneze și să se folosească de culori și — după ce a dat o probă alcătuită din cîteva lucrări, executate foarte frumos — a plecat de la Antonio Viniziano și — începînd să lucreze de unul singur[3] — a pictat, în capela de' Castellani din biserica Santa Croce[4], numeroase scene din viața Sfîntului Antonio, abatele, precum și din aceea a Sfîntului Niccolò, episcopul, lucrîndu-le cu multă rîvnă și frumusețe; cîțiva spanioli, care se aflau atunci în Florența — unde veniseră pentru treburi de-ale lor — socotindu-l a fi un pictor talentat, l-au dus cu ei în Spania, la regele lor, care l-a primit cu multă bucurie. Nu a fost nevoie de prea multă trudă pentru a-l hotărî să-și părăsească patria, căci, tocmai după întîmplarea cu dărăcitorii de lînă și după numirea lui Michele di Lando ca gonfalonier[5], Starnina se certase cu o mulțime de inși așa că, rămînînd în Florența, își cam simțea viața în primejdie.

Ducîndu-se deci în Spania și executînd numeroase lucrări[6] pentru regele de acolo, a strîns, de pe urma însemnatelor plăți primite pentru truda sa, atît o mare avere cît și multă cinste, așa că, dorind ca prietenii și rudele să-l vadă și să-l cunoască și în această înfloritoare stare, s-a înapoiat în patrie, fiind primit cu drag

și răsfățat de toată lumea. Nu peste multă vreme, i s-a dat să picteze capela Sfîntului Girolamo din mănăstirea del Carmine [7], unde, executînd numeroase scene din viața acestui sfînt, a desenat o mulțime de costume asemenea celor pe care le purtau spaniolii în vremea aceea și a arătat multă iscusință în asta, personajele deosebindu-se unul de altul atît prin chip cît și prin gîndurile ce se pot desprinde din atitudinile lor. Printre altele, închipuind scena în care Sfîntul Girolamo învață primele litere, a făcut un dascăl care, așezînd un copil călare pe spatele altuia, îl lovește cu un bici atît de tare, încît — de prea multă durere — bietul țînc dă din picioare și țipă de parcă ar vrea să-l muște de ureche pe cel care îl ține: totul este înfățișat cu gingășie și frumusețe fermecătoare, Gherardo fiind unul din pictorii cărora le plăcea să adauge lucrurilor din natură tot felul de ciudățenii.

Numele lui Gherardo ajunsese faimos nu numai în Toscana, ci în întreaga Italie atunci cînd, fiind chemat la Pisa [8], ca să picteze sala de consiliu a călugărilor de la San Niccola și nevoind să plece din Florența, l-a trimis în locul său pe Antonio Vite da Pistoia. Ca unul care deprinsese felul de a picta al lui Starnina, sub însăși îndrumarea acestuia, Antonio a pictat în sala de consiliu patimile lui Isus Cristos și a sfîrșit lucrarea, în starea în care se vede și astăzi, în anul 1403, spre marea mulțumire a pisanilor [9].

Terminînd apoi capela de' Pugliesi, iar lucrările pe care le făcuse în capela San Girolamo plăcîndu-le mult florentinilor — pentru că redase cu multă vioiciune felurite sentimente și atitudini, neîntîlnite în lucrările pictorilor dinaintea sa — Comuna din Florența, în amintirirea celor petrecute în anul în care Gabriel Maria [10], senior al Pisei, le vînduse florentinilor acest oraș pentru două sute de mii de scuzi [11], i-a cerut să-l înfățișeze — pe un perete al palatului Guelfilor — pe Sfîntul episcop Dionisie între doi îngeri, iar dedesubt să picteze, după natură, o vedere a orașului Pisa.

În urma acestei lucrări, ca și a altora făcute de el, Gherardo căpătase o glorie și o faimă uriașă, nu numai în patria sa, ci și în afară; moartea pizmașă, și, ca întotdeauna, vrăjmașă a faptelor de merit, a zădărnicit însă nesfîrșitele nădejdi cu care lumea aștepta de la el lucrări

AVC 2012

încă şi mai frumoase; ajuns, aşadar, pe neaşteptate, la capătul zilelor, fiind în vîrstă de numai patruzeci şi unu de ani [12], a fost îngropat, cu multă cinste, în biserica San Iacopo sopra Arno.

Ucenici ai lui Gherardo au fost Masolino da Panicale [13] — foarte bun giuvaergiu, la început, iar apoi pictor — şi alţi cîţiva despre care, neavînd cine ştie ce merite, nu are rost să vorbim. Portretul lui Gherardo se află în capela San Girolamo şi este unul din personajele care stau în jurul sfîntului — în clipa morţii — avînd pe cap o glugă, iar pe umeri o manta încheiată.

Dată aproximativă.

[2] Antonio Veneziano a murit la Floren a, în jurul anului 1387. S-a născut la Veneţia, dar a învă at pictura la Florenţa, împreună cu Agnolo Gaddi. I se atribuie, pe bază de documente, frescele din capela cimitirului din Pisa; registrele Domului din Siena îl arată a fi lucrat şi acolo, între 1369 şi 1370. Nu există nici un document care să confirme faptul că Starnina i-ar fi fost elev.

[3] În anul 1387 se înscrie în registrele Companiei pictorilor, sub numele de Gherardo di Iacopo Starna, pictor.

[4] Picturile există, dar atribuirea lor lui Starnina este îndoielnică.

[5] Este amintită aici faimoasa răscoală, din 1378, a dărăcitorilor de lînă (Ciompi); ales gonfalonier, Michele di Lando a trădat interesele muncitorilor.

[6] Nici una din picturile acestea nu s-a păstrat.

[7] Mănăstire şi biserică a călugărilor carmelitani. Picturile nu mai există, dar afirma ia că Starnina a lucrat în capela Sfîntului Girolamo este confirmată de documente.

[8] Nu există nici un document care să confirme chemarea lui Starnina la Pisa.

[9] Pictura nu s-a păstrat.

[10] Visconti.

[11] La 9 octombrie 1406, de ziua Sfîntului Dionisie.

[12] Inexact. Mai curînd cincizeci şi patru de ani.

[13] A se vedea «Viaţa» lui Masolino da Panicale.

AVC 2012

PARTEA A DOUA A VIEȚILOR

AVC 2012

ÎNAINTE CUVÎNTARE

Începînd să scriu aceste « Vieți », gîndul meu nu a fost să întocmesc o listă a artiștilor și nici un inventar — ca să zic astfel — al operelor lor; n-am socotit niciodată că a afla numărul, numele și patria lor și a spune în care orașe ori în ce loc anume din aceste orașe s-ar găsi picturile, sculpturile și clădirile lor, ar înfățișa cumva o țintă vrednică de toată truda mea, care — fără să știu cît a fost de folositoare — a fost totuși, fără îndoială, îndelungă și obositoare; de altfel, pentru așa ceva, aș fi putut face o simplă înșirui ire, fără a-mi amesteca nicăieri judecata. Cei care se îndeletnicesc cu scrierea istoriei, și care printr-o înțelegere generală se bucură de faima de a fi scris cu cea mai ascuțită judecată nu numai că nu s-au mulțumit să povestească doar întîmplările așa cum s-au petrecut ele dar, cu toată rîvna și cu cea mai mare dorință a tot iscoditoare de care au fost în stare, au căutat să descopere modurile, mijloacele și căile folosite de oamenii de seamă în ducerea la bun sfîrșit a îndeletnicirilor lor; ei s-au trudit să dea în vileag atît greșelile cît și faptele de merit, măsurile și hotărîrile pe care, din prevedere, oamenii de seamă le-au luat, uneori, în conducerea treburilor precum și tot ce au întreprins cu înțelepciune sau nepăsare, cu precauție, cu milă sau cu mărinimie: ca unii care știau că istoria este cu adevărat oglinda vieții omenești, ei nu au scris-o pentru a povesti toate cîte i s-au întîmplat unui principe sau unei republici ci pentru a descoperi judecata, părerile, hotărîrile și uneltirile oamenilor, pricini toate ale unor acțiuni fericite sau nefericite; aceasta

AVC 2012

este, de fapt, sufletul istoriei și singura învățătură adevărată pentru viață, care îi face pe oameni prevăzători și care — pe lîngă plăcerea ce o încerci trăind lucrurile din trecut ca și cînd s-ar petrece sub ochii noștri — rămîne adevăratul scop al istoriei: începînd eu a scrie istoria prea nobililor meșteșugari pentru a folosi artelor atît cît mă sprijineau puterile mele, și apoi pentru a le onora, am urmat pe cît puteam aceiași manieră, imitînd oameni atît de valoroși și m-am trudit nu numai să spun ce anume au săvîrșit ei, ci să și aleg, povestind, mai bunul din bun și foarte bunul din mai bun însemnînd, cu cît mai mare grijă obiceiurile, înfățișările, manierele, trăsăturile și ciudățeniile pictorilor și sculptorilor și cercetînd cu toată rîvna de care am fost în stare, să dau în vileag, celor ce singuri nu pot să afle aceasta, cauzele și rădăcinile manierelor, ca și ale vremurilor de îmbunătățire și înrăutățire a artelor, precum și întîmplări petrecute în felurite timpuri și cu feluriți artiști. Și fiindcă la începutul acestor «Vieți» am vorbit — atît cît se cuvenea — despre nobleța și despre vechimea acestor arte, lăsînd de-o parte multe lucruri din Pliniu și din alți autori, de care m-aș fi putut sluji, dacă, împotriva a ceea ce poate mulți cred, n-aș fi voit să-i las fiecăruia libertatea de a vedea fanteziile altuia, folosindu-și propriile sale izvoare, mi se pare că se cuvine să fac acum ceea ce — temîndu-mă de plictiseală și de lungime, dușmanii de moarte ai atenției — nu mi-a fost îngăduit să fac atunci, adică să-mi dau în vileag sufletul și gîndurile mele dintru început și să arăt cu ce scop am împărțit acest întreg al «Vieților» în trei părți.

E foarte adevărat că măreția artelor izvorăște la unul din rîvnă, la altul din studiu, la celălalt din imitație, la acesta din cunoașterea științelor care, cu toatele, le sînt de ajutor artelor — iar la unii din toate cele de mai sus, luate laolaltă sau numai în cea mai mare parte: eu totuși, fiindcă am vorbit destul în fiecare din aceste «Vieți», despre obiceiuri, despre arte, despre maniere, despre pricinile pentru care acești artiști au lucrat bine, mai bine sau foarte bine, voi mai vorbi despre toate acestea numai în general și mai curînd despre condițiile de trai din acea vreme,

decît despre persoanele alese și împărțite de mine, pentru a nu intra în prea multe amănunte, în trei părți deosebite — din pricina fățișei deosebiri care există între ele — de la renașterea acestor arte și pînă în secolul nostru. În prima parte — și cea mai veche — s-a văzut că aceste trei arte se aflau încă foarte departe de desăvîrșire și că, chiar dacă au avut în ele ceva mai bun — acesta a fost întovărășit de atîta lipsă de desăvîrșire, încît e sigur că acestei prime epoci nu i se cuvin laude prea mari. Și totuși, dacă n-ar fi decît faptul că această epocă a dat naștere, a deschis calea și a arătat maniera mai binelui care-a urmat după ea, încă ar trebui să spunem și lucruri bune despre ea și s-o slăvim ceva mai mult decît ar fi meritat-o operele înseși, dacă ar fi trebuit să fie judecate pe temeiul canoanelor necruțătoare ale artei.

În cea de-a doua epocă se vede limpede că lucrările s-au îmbunătățit atît în ce privește invenția cît și în ce privește execuția, desenul dovedindu-se mai frumos, iar ele fiind făcute într-o manieră mai plăcută și cu mai multă grijă, îndepărtîndu-se și acea rugină a bătrîneții, acea urîțenie și acea lipsă de proporție cu care le împovărase grosolănia acelor vremuri. Cine va îndrăzni însă să spună că în această epocă s-a găsit un singur artist desăvîrșit în toate privințele și care să fi dat opere al căror desen, colorit și invenție să atingă nivelul de astăzi? Și cine oare a luat în seamă plăcutul chip în care figurile par să se îndepărteze, culoarea întunecîndu-se treptat și rămînînd luminate numai reliefurile? Iar la statuile de marmură, așa cum se văd ele astăzi — cine oare a băgat de seamă că sînt sculptate parcă în filigran și că uneori sînt desăvîrșite într-un chip uluitor? Fără îndoială că aceste laude au legătură cu cea de-a treia epocă, în care — mi se pare că pot s-o spun fără șovăire — arta a făcut tot ceea ce unui imitator al naturii îi sta în putință să facă, și s-a ridicat atît de sus încît astăzi mai de grabă e de temut s-o vedem coborîndu-se decît să nădăjduim a o vedea înălțîndu-se și mai sus [1]. Toate acestea frămîntîndu-le eu în mintea mea, cu multă băgare de seamă, socot că este o însușire și un caracter deosebit al acestor arte ca, plecînd de la un început umil, să meargă, încet-încet, spre mai bine și să urce în cele din urmă,

AVC 2012

pe culmile desăvîrşirii. Ajung să cred aceasta văzînd că şi în celelalte arte s-a întîmplat cam acelaşi lucru şi — cum există o oarecare înrudire între toate artele liberale — acesta nu poate fi un argument lipsit de însemnătate în ce priveşte adevărul părerilor mele. În pictura şi în sculptura din alte vremuri, lucrurile trebuie să se fi petrecut într-un chip atît de asemănător încît, dacă s-ar schimba numele artiştilor, întîmplările ar fi întocmai aceleaşi.

Tocmai de aceea, de altfel (dacă e să le dăm crezare celor care au trăit pe atunci şi au putut să vadă şi să judece ostenelile celor vechi) se şi vede că statuile lui Canaco erau parcă înţepenite, lipsite de viaţă şi de mişcare, şi, ca atare, foarte departe de adevăr; la fel se vorbeşte şi despre cele ale lui Calamide, cu toate că arătau ceva mai multă graţie decît cele dinainte. A venit apoi Miron, care nu a imitat cîtuşi de puţin adevărul naturii, dar s-a priceput să dea operelor sale proporţii atît de plăcute şi atîta graţie încît — pe bună dreptate — acestea puteau fi socotite frumoase. Al treilea la rînd a urmat apoi Policlet şi ceilalţi artişti, atît de slăviţi, care, după cît se spune — şi ar trebui să se şi creadă — au dat numai opere desăvîrşite. Întocmai la fel s-au înlănţuit faptele şi în pictură, spunîndu-se — şi-i drept să ne gîndim că aşa a şi fost — că operele celor care au pictat cu o singură culoare, chemîndu-se din această pricină monocromi, nu erau nici pe departe desăvîrşite. Mai tîrziu în operele lui Zeuxis, Polignot şi Timantes şi-n ale altora care au lucrat numai cu patru culori, se laudă doar liniile, contururile şi formele, aceste opere trebuind, fără îndoială, să lase întrucîtva de dorit. După aceasta însă, în lucrările lui Erion [2], Nicomah, Protogenes şi Apelles, fiecare amănunt este desăvîrşit şi plin de frumuseţe, neputîndu-se dori ceva mai bun: de fapt, ei pictau desăvîrşit nu numai formele şi atitudinile trupurilor, dar şi simţămintele şi patimile sufletului.

Să-i lăsăm însă în pace pe aceştia, în legătură cu care trebuie să fim îndrumaţi de alţii, ale căror păreri se bat, de multe ori, cap în cap şi, ce e mai rău, chiar şi în legătură cu anii, cu toate că nu i-am folosit decît pe cei mai buni autori, şi să venim la vremurile noastre, unde ne putem bizui pe ochi, călăuză şi judecă-

tor mult mai de încredere decît urechea. Nu se vede oare limpede cît de mult s-a îmbunătățit și cît a cîștigat arhitectura — pentru a începe cu ea — pornind de la Buschetto Greco[3] pînă la Arnolfo Tedesco și pînă la Giotto? Ajunge să privim construcțiile din acel timp, pilaștrii, coloanele, soclurile, capitelurile și toate cornișele atît de urîte ca formă, ca, de pildă, în Santa Maria del Fiore din Florența, în ornamentele de marmură ce împodobesc pereții dinafară ai b e-ricii San Giovanni, în San Miniato al Monte, în episcopatul Fiesole, în Domul din Milano, în biserica San Vitale din Ravenna, în Santa Maria Maggiore din Roma și în Domul cel vechi dinafara orașului Arezzo, unde — afară de puținele lucruri bune înfățișate de fragmentele antice — nu există nimic care să fie făcut cu vreo noimă sau care să arate cum trebuie. Fără îndoială că artiștii de mai sus au îmbunătățit mult arhitectura, care a avut destul de cîștigat sub îndrumarea lor, căci ei i-au dat proporții mai potrivite și au construit clădiri nu numai trainice și îndrăznețe, dar și ornamentate, în parte: sigur e însă că ornamentele lor aveau multe lipsuri, vădind o mare confuzie; de altfel, ca s-o spun deschis, ele nici nu împodobeau prea mult. Astfel în ce privește coloanele, n-au ținut seamă nici de măsurile și nici de proporțiile cerute de artă și n-au deosebit ordinele — pentru a ști care e doric și care e corintic, care e ionic și care e toscan — ci le-au lucrat amestecat, după o regulă a lor, fără regulă, făcîndu-le sau cît mai groase sau cît mai subțiri, adică așa cum le venea lor mai bine. În ce privește invenția, parte din ea izvora din născocirile minții lor, iar restul din rămășițele antichităților pe care le văzuseră. Planurile pe care le făceau porneau de la o pildă bună, la care ei adăugau însă tot ce le trecea prin minte așa încît, cînd se înălța, construcția avea cu totul altă formă. Cu toate acestea, cine va pune lucrările lor alături de cele dinainte, le va vedea îmbunătățite în toate privințele; va vedea chiar lucruri care, într-o oarecare măsură, ne stîrnesc pizma, cum sînt unele mici rotonde din cărămidă, împodobite cu stucuri, în San Giovanni Laterano din Roma. Același lucru îl pot spune și despre sculptură, care, în acea primă epocă a renașterii sale, a avut destule

AVC 2012

însuşiri bune, căci îndepărtîndu-se de maniera greacă, greoaie şi atît de grosolană, încît sculptura ţinea mai mult de scoaterea pietrei din pămînt decît de talentul artiştilor, statuile lor părînd înţepenite, fără falduri şi fără nici o ţinută sau mişcare, care să le îndreptăţească a se chema statui; mai tîrziu, îmbunătăţirea desenului de către Giotto le-a dat multora putinţa să aducă şi ei îmbunătăţiri statuilor lor de marmură sau de piatră, precum au făcut Andrea Pisano, fiul său Nino şi ceilalţi ucenici ai săi, care au fost mult mai buni decît cei dintîi sculptori şi şi-au conturat mult mai bine statuile, dîndu-le o ţinută cu mult mai frumoasă, cum s-a întîmplat cu cei doi sienezi, Agostino şi Agnolo, care, după cum s-a spus, au făcut mormîntul lui Guido, episcop de Arezzo, precum şi cu acei germani care au executat faţada Domului din Orvieto [4]. Se vede deci că în această epocă sculptura s-a îmbunătăţit într-o oarecare măsură şi că statuile au căpătat o formă mai nimerită, faldurile căzînd mai frumos, unele capete avînd o înfăţişare mai firească, iar atitudinile fiind mai puţin înţepenite: începea în sfîrşit, căutarea frumosului; şi, totuşi, arta sculpturii suferea încă de o mulţime de lipsuri, desenul nefiind ajuns la o adevărată desăvîrşire şi neputîndu-se vedea prin multe lucruri frumoase, vrednice de imitat. De aceea, deci, maeştrii care au trăit, pe atunci, şi pe care i-am trecut în partea întîia, vor fi vrednici de laudele ce li s-au adus şi vor fi preţuiţi pe măsura operelor pe care le-au făcut, trebuind totuşi să se ţină seamă că ei, la fel cu arhitecţii şi cu pictorii din vremea aceea, nu au aflat nici un ajutor la înaintaşii lor şi au fost nevoiţi să-şi caute singuri calea; iar începutul, chiar şi cel mai puţin însemnat, este întotdeauna vrednic de laude oricît de mari.

Nici pictura nu s-a bucurat în timpul acela de o soartă mai prielnică, deşi era mai răspîndită, din pricina cucerniciei oamenilor, şi număra mai mulţi artişti, făcînd astfel paşi înainte mai siguri decît celelalte două arte [5]. Tocmai de aceea s-a văzut că, mai întîi cu Cimabue, care a făcut începutul, iar apoi cu Giotto, care a trudit în acest scop, maniera greacă a dispărut cu desăvîrşire, născîndu-se o alta nouă, căreia eu îi spun
259 bucuros maniera lui Giotto, căci a fost născocită de

el și de elevii săi, fiind apoi ridicată în slăvi și imitată de toți ceilalți pictori. Se vede, aici, că s-a renunțat la conturul gros al figurilor, la ochii aceia înspăimîntați, la personajele care stăteau cu picioarele înțepenite, sprijinindu-se pe vîrfuri, la mîinile subțiri, la lipsa umbrelor și la alte monstruozități ale acelor greci [6], înlocuite cu o încîntătoare grație a chipurilor și cu un colorit fermecător. Giotto, îndeosebi, le-a dat personajelor sale atitudinile cele mai nimerite, întîi pătrind pe chipuri, pentru prima dată, o oarecare vioiciune; a așezat faldurile într-un chip mai apropiat de natură decît cel dinainte și a descoperit, în parte, tainele perspectivei, micșorînd figurile pe măsură ce se îndepărtează. În afară de aceasta, el începe să înfățișeze și simțămintele sufletești, lăsînd să se vadă, în parte, nădejdea, teama, mînia și dragostea, dînd grație manierei sale, care fusese, la început, aspră și necioplită; iar dacă nu le-a dat ochilor rotirea aceea frumoasă pe care o au cînd sînt vii, cu gingașa lor înlăcrimare, dacă nu s-a priceput să arate moliciunea părului și a bărbilor și nu a înfățișat mușchii și încheieturile mîinii și nici nudurile așa cum sînt în natură, se cuvine să fie iertat din pricina greutăților artei și fiindcă nu văzuse încă pictor mai bun decît el; dată fiind sărăcia artelor și a vremii, oricine trebuie să prețuiască în picturile sale calitatea judecății de care a dat dovadă, atenta observare a capetelor și o anumită ușurință, deosebit de firească; se înțelege, tocmai de aceea, că figurile sale nu ascultă decît de ceea ce au de îndeplinit, lăsînd astfel să se vadă că pictorul a avut o judecată foarte bună, chiar dacă nu desăvîrșită. Același lucru se vede și la ceilalți pictori, ca la Taddeo Gaddi, de pildă, care, în ce privește coloritul, e mai gingaș, avînd totuși mai multă forță, redînd mai bine carnația și culorile veșmintelor și dînd mai multă vioiciune mișcărilor personajelor sale. În scenele pictate de Simone Sanese [7] iese la iveală darul compoziției, ca și în cele ale lui Stefano Scimmia [8] și ale fiului său Tommaso, care au îmbunătățit mult desenul, aducîndu-l la desăvîrșire, și au fost înzestrați cu multă inventivitate în ce privește perspectivele, avînd un colorit unitar și respectînd întotdeauna maniera lui Giotto. La fel s-au petrecut lucrurile, ca practică și îndemînare,

AVC 2012

cu Spinello Aretino, cu fiul său, Parri[9], cu Iacopo di Casentino[10], cu Antonio Veniziano[11], cu Lippo[12], cu Gherardo Starnina[13] și cu ceilalți pictori care au lucrat după Giotto, imitîndu-l în ceea ce privește înfățișarea figurilor, linia, coloritul și maniera, pe care le-au și îmbunătățit într-o oarecare măsură, dar nu atît de mult încît să pară a fi altceva. Așadar, cine va urmări această expunere a mea, va vedea că aceste trei arte au fost pînă aici — ca să spun așa — abia schițate, lipsindu-le mult pînă să ajungă la desăvîrșirea aceea care li se cuvenea; și sigur e că, dacă nu venea ceva și mai bun, această îmbunătățire n-ar fi folosit la nimic și ar fi fost prea puțin prețuită. Nu vreau ca cineva să mă creadă atît de grosolan și lipsit de judecată încît să nu-mi dau seama că lucrările lui Giotto, ale lui Andrea Pisano, ale lui Nino și ale celorlalți — pe care, din pricina manierei asemănătoare, i-am așezat laolaltă în prima parte a cărții mele — dacă ar fi puse alături de ale celor care au lucrat după ei, ar mai merita laude atît de înflăcărate, sau măcar călduțe; nu vreau, de asemenea, să se creadă că nu mi-am dat seama de toate acestea, atunci cînd i-am lăudat. Cine va ține însă socoteală de împrejurări, de numărul mic al artiștilor, de greutatea găsirii ajutoarelor potrivite, nu le va mai găsi bune — precum am spus eu — ci minunate, și va încerca o nesfîrșită plăcere văzînd cum canoanele și scînteile binelui încep să se înfiripe din nou în pictură și în sculptură. Biruința lui Lucius Marcius în Spania[14] nu a fost, de sigur, atît de mare încît romanii să nu fi avut altele și mai mari. Judecînd însă după vremurile și locul unde s-a dat lupta, după persoana generalului și după numărul luptătorilor, ea a părut uimitoare și încă astăzi pare vrednică de nesfîrșitele laude pe care i le-au adus scriitorii. Pentru aceleași pricini am socotit și eu că artiștii de mai sus merită nu numai să scriu despre ei cu multă băgare de seamă, dar să-i și laud, cu dragostea și încrederea cu care am făcut-o. După cîte cred eu, cunoașterea acestor «Vieți» și cercetarea manierelor și a chipurilor de a lucra ale celor despre care se vorbește în ele ar fi fost pe placul lor și al artiștilor noștri, ei alegîndu-se astfel cu destul folos, spre marea bucurie a mea, care voi socoti aceasta o frumoasă răsplată a ostene-

lilor mele, ca unul care nu urmăresc alt scop în afara aceluia de a le aduce folos şi plăcere.

Şi acum, după ce, ca să zic aşa, am înţărcat aceste trei arte scoţîndu-le din vîrsta primei copilării, urmează cea de a doua vîrstă, în care se va vedea o uriaşă îmbunătăţire a fiecărui lucru; în compoziţie vor intra mult mai multe figuri, iar ornamentaţia va fi mai bogată; desenul va fi mai temeinic şi mai apropiat de viaţă, fiind mai izbutit în operele lucrate cu mai puţină practică, dar cu gîndire şi grijă; maniera va fi mai graţioasă, culorile mai gingaşe, aşa încît nu va mai rămîne decît puţin de făcut pentru ca toate lucrările să fie desăvîrşite şi să imite întru totul adevărul naturii. La început, datorită studiilor şi rîvnei marelui Filippo Brunelleschi [15], arhitectura a găsit iarăşi măsurile şi proporţiile celor vechi, atît în coloanele rotunde cît şi în pilaştrii pătraţi sau în colţurile rustice şi elegante; o dată cu el începe diferenţierea ordinelor, făcîndu-se să se vadă deosebirile care existau între ele; el este cel care a hotărît ca toate construcţiile să se facă după anume reguli, împărţindu-le în chip potrivit, lucrarea desfăşurîndu-se cu mai multă ordine; forţa şi temeinicia desenului său au crescut, iar lucrările sale au căpătat graţie, făcînd ca astfel să fie cunoscute meritele acestei arte; a fost aflată din nou frumuseţea atît de feluritelor capitele şi a cornişelor, aşa încît planurile bisericilor şi celorlalte clădiri ale sale sînt foarte bine gîndite; construcţiile sale sînt măreţe, bogat împodobite şi deosebit de bine proporţionate, precum se vede în uluitoarea cupolă a bisericii Santa Maria del Fiore din Florenţa, în graţia şi frumuseţea lanternei sale, în atît de împodobita, variata şi graţioasa biserică Santo Spirito, ca şi în nu mai puţin frumoasa construcţie de la San Lorenzo; în atît de ciudata născocire a templului cu opt feţe numit degli Angioli; în atît de aerisita biserică şi în porticul interior al abaţiei din Fiesole, ca şi în uriaşul şi plinul de măreţie palat al familiei Pitti, a cărui construcţie este începută tot de el; toate acestea, în afară de plăcuta şi uriaşa clădire înălţată de Francesco di Giorgio [16] pentru palatul şi catedrala din Urbino; de atît de puternicul şi bogatul palat de la Napoli sau de castelul din Milano, cel cu neputinţă de cucerit, ca şi de numeroase alte construcţii din

AVC 2012

acea vreme, tot atît de vrednice de luat în seamă. Deşi cornişele nu au nici fineţe şi nici o graţie desăvîrşită, iar din chipul de a aplica frunzele şi de a termina codiţele acestora lipsesc cu desăvîrşire eleganţa şi frumuseţea, precum şi alte îmbunătăţiri, care au venit mai tîrziu (precum se va vedea în cea de a treia parte a acestei cărţi, unde vor veni la rînd cei care, în ce priveşte graţia, zveltetea, belşugul de lucrări şi zelul, au atins o treaptă la care n-au ajuns niciodată ceilalţi arhitecţi din vechime), sigur este că aceste lucrări pot fi totuşi socotite şi frumoase şi bune. Nu le socot încă desăvîrşite, căci, de vreme ce mai tîrziu s-au văzut în această artă lucrări mai bune, mi se pare că pot spune cu cugetul împăcat că era totuşi ceva care le lipsea. Una dintre ele este minunată, ce-i drept, iar altceva mai bun nu s-a făcut încă în vremurile noastre şi nu se va face poate nici în cele viitoare: e vorba de lanterna cupolei Santa Maria del Fiore ca şi de măreţia cupolei însăşi; aici, Filippo s-a simţit îmboldit nu numai să egaleze construcţiile antice, dar să le şi întreacă, în ceea ce priveşte înălţimea zidurilor; vorbim însă în general, iar cu desăvîrşirea şi frumuseţea unei singure părţi nu putem susţine că şi întregul ar fi tot astfel.

Acelaşi lucru îl spun despre pictură şi despre sculptură, în care se văd încă şi astăzi lucrări de mare frumuseţe, ale unor maeştri din această a doua epocă, aşa cum sînt cele din biserica del Carmine, executate de Masaccio [17], care a pictat aici un om gol, tremurînd de frig[18], precum şi alte lucrări, pline de viaţă şi de geniu; în general, însă, aceşti artişti nu ajung la desăvîrşirea celor din a treia epocă, despre care vom vorbi cînd va veni vremea lor, deocamdată fiind nevoiţi a ne ocupa de cei din a doua epocă; aceştia — vorbind noi mai întîi despre sculptură — s-au îndepărtat mult de maniera celor dintîi şi au îmbunătăţit-o într-atît încît celor din a treia epocă nu le-a mai rămas în această privinţă cine ştie ce de făcut. Maniera lor a fost mai graţioasă, mai naturală, mai îngrijită, desenul mai bun şi mai bine proporţionat, şi de aceea statuile lor au început să pară mai curînd oameni vii decît statui, cum păreau cele ale sculptorilor din prima epocă, lucru pe care îl mărturisesc operele lucrate sub semnul acestei înnoiri a manierei;

tocmai aceasta se va vedea în a doua epocă în care statuile sienezului Iacopo della Quercia[19] vădesc mai multă mişcare, mai multă graţie, desen mai bun, şi mai multă iscusinţă; cele ale lui Filippo — mai frumos proporţionate — arată o mai bună studiere a muşchilor şi o mai mare iscusinţă; la fel se întîmplă şi cu operele ucenicilor lor. Şi mai mult a adăugat însă Lorenzo Ghiberti[20], în executarea porţilor de la San Giovanni, vădind cu acest prilej atîta inventivitate, ordine, manieră şi desen încît personajele sale par să se mişte, ca însufleţite. Deşi a trăit în acelaşi timp cu cei de mai sus, m-ar bate gîndurile să-l pun pe Donato[21] printre cei din a treia epocă, operele lui putînd fi puse alături de cele ale maeştrilor de seamă din antichitate; în această a doua epocă el poate fi socotit ca un fel de pildă pentru ceilalţi, întrunind în sine toate însuşirile ce se aflau răspîndite, una cîte una, în numeroşi alţi maeştri şi dîndu-le statuilor sale atîta mişcare, vioiciune şi firesc, încît pot sta alături şi de lucrările din timpurile noastre, dar şi de cele antice, aşa cum am mai spus.

Acelaşi mers înainte l-a avut în vremea aceasta şi pictura în care atît de înzestratul Masaccio a părăsit cu desăvîrşire maniera lui Giotto, în ce priveşte chipurile, veşmintele, clădirile, nudurile, coloritul şi perspectivele, înnoind toate acestea şi punînd în lumină acea manieră a timpurilor acestea, pe care — de atunci şi pînă astăzi — toţi artiştii noştri au urmat-o, iar — din timp în timp — au îmbogăţit-o şi au înfrumuseţat-o, dîndu-i mai multă graţie mai multă invenţie şi o mai bogată ornamentaţie, precum se va vedea în « Viaţa » fiecăruia, unde se va face cunoştinţă cu o nouă manieră în ceea ce priveşte coloritul, perspectivele şi atitudinile firesti, frămîntările sufleteşti şi mişcările trupului fiind redate mult mai frumos, în desen căutîndu-se o cît mai mare apropiere de adevărul lucrurilor din natură, iar în privinţa chipurilor tinzîndu-se spre o asemănare deplină cu modelele, spre a se putea recunoaşte toţi cei înfăţişaţi. Artiştii au căutat deci să redea doar ce vedeau în natură, şi nu mai mult; în chipul acesta, operele lor au ajuns să fie mai preţuite şi mai bine înţelese, lucru care i-a îndemnat să dea reguli privitoare la perspective, făcîndu-le să se micşoreze, la fel cum se întîmplă şi cu obiectele din natură înfăţişate în chipul lor propriu; aşa au

AVC 2012

ajuns să țină seama de umbre și de lumini, de proiecții și de celelalte lucruri grele, compunîndu-și lucrările cu cea mai mare grijă pentru asemănarea cu modelul, încercînd să picteze peisaje cît mai apropiate de cele din natură, și tot așa făcînd și cu arborii, cu ierburile, cu florile, cu văzduhul, cu norii și cu celelalte lucruri ale firii; iată de ce se va putea spune fără teamă că artele — în această epocă — nu numai că au crescut dar au și ajuns în plină înflorire a tinereții lor, lăsînd să se nădăjduiască nu numai roadele care s-au ivit mai tîrziu, dar și faptul că în scurtă vreme aveau să ajungă la deplina lor maturitate.

Vom începe deci, cu ajutorul lui Dumnezeu, viața sienezului Iacopo della Quercia, după care vor urma cele ale altor arhitecți și sculptori, pînă cînd vom ajunge la Masaccio, care — fiind cel dintîi care a îmbunătățit desenul în pictură — ne va arăta cîtă recunoștință i se datorează pentru această nouă renaștere al cărei autor este. Iar acum, după ce l-am ales pe Iacopo drept vrednic început al acestei a doua părți, voi continua cu înșiruirea manierelor feluriților artiști, arătînd întotdeauna, prin înșeși viețile lor, marile greutăți ale acestor arte atît de frumoase, atît de anevoioase și atît de vrednice de cinste.

[1] Temerile lui Vasari s-au dovedit a fi întemeiate. După Michelangelo, arta italiană intră într-o lungă perioadă de declin.

[2] Pliniu îl numește Echione. Împreună cu el, Nicomah, Protogenes și Apelles sînt cei mai mari pictori ai antichității grecești.

[3] Buschetto n-a fost însă grec și nici Arnolfo n-a fost german. Vezi, în acest sens, notele de la «Viața» lui Arnolfo di Lapo. Clădirile enumerate mai jos de Vasari aparțin aceleiași epoci.

[4] Sculptorii care au lucrat Domul din Orvieto nu au fost germani, ci italieni. Parte din basoreliefurile și statuile de aici îi sînt atribuite lui Lorenzo Maitani, iar restul lui Andrea Pisano și elevilor săi.

[5] Inexact. Înnoirea, respectiv trecerea de la maniera greacă la cea modernă, s-a făcut întîi în arhitectură și în sculptură și de-abia pe urmă în pictură.

[6] Vasari nu pierde nici un prilej pentru a se război cu arta bizantină căreia nu-i poate ierta, în primul rînd, lipsa de legătură cu realitatea.

[7] Simone Memmi (de fapt Martini). Vezi și «Viața» acestuia.

[8] Pictor florentin, nepot de fiică al lui Giotto, născut către 1301 și mort către 1350. Poreclit *Scimia naturae* (maimuță a naturii).

AVC 2012

[9] Parri di Spinello Spinelli s-a născut în 1387 şi a învăţat pictura cu tatăl său, Spinello, pe care l-a ajutat la pictarea frescelor din Palazzo Pubblico din Siena. Moare în 1452.
[10] Vezi nota 19 de la «Viaţa» lui Taddeo Gaddi.
[11] Vezi nota 2 de la «Viaţa» lui Gherardo Starnina.
[12] Diminutiv de la Filippo. Nu se ştie la care din numeroşii pictori florentini cu acest nume, care au trăit în secolul al XIV-lea, se referă Vasari.
[13] Vezi «Viaţa» acestuia.
[14] În anul 212 î.e.n. În lupta cu cartaginezii, cei doi comandanţi ai trupelor romane fiind ucişi, centurionul Titus Martius a preluat comanda şi a repurtat victoria.
[15] Vezi şi«Viaţa» acestuia.
[16] A trăit în a doua jumătate a secolului al XV-lea. Nu sînt făcute de el decît unele părţi ale palatului din Urbino.
[17] Vezi şi «Viaţa» acestuia.
[18] E vorba de fresca în care este înfăţişat Sfîntul Petru botezînd.
[19] Vezi şi «Viaţa» acestuia.
[20] Idem.
[21] Idem.

AVC 2012

IACOPO DELLA QUERCIA

SCULPTOR DIN SIENA

După Andrea Pisano, Orcagna și ceilalți, despre care am vorbit mai înainte, sculptorul Iacopo[1], născut la Quercia, localitate din ținutul Sienei, ca fiu al maestrului Piero di Filippo, a fost, așadar, cel dintîi care, lucrînd cu rîvnă și studiind, a început să arate că sculptura se poate apropia de natură, dîndu-le astfel și celorlalți, tot pentru întîia oară, îndrăzneala și nădejdea de a o putea egala într-un fel oarecare. Primele lucrări, vrednice de luat în seamă, le-a făcut la Siena, pe cînd avea numai nouăsprezece ani, și în împrejurările pe care le vom arăta mai jos.

Trimițîndu-și sienezii armata împotriva florentinilor, sub conducerea căpitanilor Gian Tedesco, nepotul lui Saccone da Pietramala și Giovanni d'Azzo Ubaldini, acesta din urmă s-a îmbolnăvit pe cîmpul de luptă și, fiind adus la Siena, a murit; mîhniți însă de moartea sa, sienezii, în afara îngropăciunii, care s-a săvîrșit cu mare pompă, au înălțat o construcție de lemn, de formă piramidală, deasupra căreia au așezat statuia lui Giovanni[2], călare, de dimensiuni mai mari decît cele naturale, făcută, cu judecată și iscusință, de mîna lui Iacopo, care, pentru a executa această lucrare, a găsit (căci pînă atunci nu se mai făcuse așa ceva) chipul de a lucra scheletul calului și al călărețului din bucăți de lemn și grinzișoare prinse împreună, înfășurate apoi cu fîn și cu cîlți, legate strîns după aceea cu funii, iar pe deasupra acoperite cu pămînt amestecat cu scamă de lînă, cocă și clei. Acest fel de a lucra[3] a fost și este, într-adevăr, cel mai bun dintre toate pentru asemenea

lucrări, căci operele executate astfel, deşi par, la prima vedere grele, devin totuşi uşoare după ce se usucă, iar după ce sînt acoperite cu alb ajung să semene cu marmura şi-s tare plăcute la privit, aşa cum a fost şi această operă a lui Iacopo. La toate astea se adaugă faptul că statuile făcute în acest chip şi din asemenea amestecuri nu se sparg, aşa cum s-ar întîmpla dacă ar fi făcute numai din pămînt curat. Astfel se fac în ziua de azi modelele pentru sculpturi, spre marea înlesnire a artiştilor care, cu ajutorul lor, au întotdeauna în faţă chipul sculpturilor pe care le lucrează, cu măsurile lor exacte; aşa că trebuie să-i fim nu puţin recunoscători lui Iacopo, care, după cît se spune, este adevăratul descoperitor al acestui fel de a lucra.

Părăsind Siena, Iacopo s-a dus la Lucca, unde i-a lucrat lui Paolo Guinigi, care făcea parte din Signoria oraşului, mormîntul de curînd răposatei sale soţii [4], în biserica San Martino; pe postamentul acestuia a sculptat în marmură cîţiva copii, care ţin o ghirlandă, dar într-un chip atît de firesc încît par să fie făcuţi din carne; pe sarcofagul pus pe acest postament, şi în care se află trupul soţiei lui Paolo Guinigi, a sculptat-o pe aceasta, avînd la picioare — tăiat din acelaşi bloc de marmură — statuia unui cîine, înfăţişînd credinţa pe care i-o păstrase soţului.

Aflînd că breasla postăvarilor din Florenţa voia să facă în bronz una din uşile bisericii San Giovanni — pe cea dintîi o lucrase, după cum am spus, Andrea Pisano — Iacopo a venit la Florenţa, spre a se face cunoscut, bineştiindu-se că o asemenea lucrare urma să i se încredinţeze aceluia care, în executarea în bronz a unor atare scene, ar fi dat cea mai înaltă dovadă atît despre cunoştinţele cît şi despre talentul său [5]. Venind deci la Florenţa, a făcut nu numai modelul dar chiar o scenă întreagă, foarte frumos executată şi şlefuită, care a plăcut atîta, încît, dacă nu i-ar fi avut drept concurenţi pe minunaţii Donatello şi Filippo Brunelleschi, care l-au întrecut, ce-i drept, în încercările lor, lui i-ar fi fost încredinţată executarea unei lucrări atît de însemnate. Treburile mergînd însă altfel, Iacopo a plecat la Bologna, unde, cu sprijinul lui Giovanni Bentivoglio [6] către eforii de la San Petronio, i-au comandat să facă din marmură [7] uşa cea mare a acestei biserici [8]; şi pentru

a nu vătăma întru nimic felul în care fusese începută, a luat hotărîrea să continue a lucra în maniera germană, umplînd spațiul gol dintre pilaștrii care susțin cornișa și arcul cu scene lucrate cu o nesfîrșită dragoste tot timpul celor doisprezece ani cît a durat execuția acestei opere; toate frunzele și celelalte ornamente ale acestei uși le-a lucrat cu mîna lui, punînd cea mai mare rîvnă și stăruință de care a fost în stare. Pe fiecare din pilaștrii care susțin arhitrava. cornișa și arcul, sînt sculptate cîte cinci scene, iar pe arhitravă sînt alte cinci; adică cincisprezece cu totul. În toate acestea a sculptat, în basorelief, scene din Vechiul Testament, de la crearea omului de către Dumnezeu pînă la potop și arca lui Noe, fiindu-i astfel de cel mai mare folos sculpturii, căci de la cei vechi și pînă la el nu se mai lucrase nimic în basorelief [9], putîndu-se spune mai curînd că felul acesta de sculptură se pierduse cu totul și nu că se rătăcise. Pe arcul acestei uși a lucrat din marmură, în mărime naturală, trei statui, a căror așezare și ținută vădesc o mare frumusețe, cea dintîi înfățișînd-o pe Fecioara Maria cu pruncul în brațe, a doua, pe Sfîntul Petronio, iar a treia, pe un alt sfînt: de aceea, ca unii care socoteau că nu s-ar putea executa opere din marmură mai frumoase sau măcar tot atît de frumoase ca acelea pe care le făcuseră sienezii Agostino și Agnolo [10] în maniera veche, pentru altarul cel mare al bisericii San Francesco din Bologna, locuitorii acestui oraș, văzînd că lucrarea lui Iacopo le întrece cu mult pe celelalte, au înțeles că se înșelaseră.

Cerîndu-i-se apoi să se înapoieze la Lucca, Iacopo a plecat bucuros și a executat, în San Friano, pentru Federigo *di maestro* Trenta del Veglia, un basorelief din marmură, în care a înfățișat-o pe Sfînta Fecioară cu pruncul în brațe, pe Sfîntul Sebastian, pe Sfînta Lucia, pe Sfîntul Ieronim și pe Sfîntul Sigismund, dînd dovadă în toate acestea de o manieră, o grație și un desen deosebit de frumos; iar jos, pe predelă, dedesubtul fiecărui sfînt, a lucrat în semirelief cîte o scenă din viața acestuia: lucrarea, deosebit de frumoasă, a plăcut foarte mult [11], căci Iacopo a știut să dea viață personajelor sale, așezîndu-le în planuri deosebite și făcîndu-le din ce în ce mai mici. Totodată a dat îndemn și celorlalți artiști să insufle grație și frumusețe operelor lor, prin aceste noi mijloace de lucru, sculptînd în

basorelief și în mărime naturală, pe două lespezi mari de mormînt, pe Federigo, cel pentru care executase lucrarea, și pe soția acestuia; pe care lespezi, stau scrise următoarele cuvinte [12]: *Hoc opus fecit Jacobus magistri Petri de Senis 1422.*

Înapoindu-se după aceasta la Florența, eforii bisericii Santa Maria del Fiore, ținînd seama de faima pe care și-o cîștigase, i-au dat să sculpteze în marmură frontispiciul de deasupra acelei uși a bisericii care dă către Nunziata [13]; acolo, într-o mandorlă, Iacopo a înfățișat-o pe Fecioara Maria, dusă la cer de un cor de îngeri, care cîntă din gură și din felurite instrumente, executînd cele mai frumoase mișcări și în cele mai frumoase atitudini văzute pînă atunci.

După aceasta, dorind să-și vadă patria din nou, Iacopo s-a înapoiat la Siena, unde de cum a ajuns, i s-a înfățișat după cum și dorea, prilejul de a lăsa în acel oraș ceva care să-i cinstească amintirea. Luînd hotărîrea să împodobească cu o bogată ornamentație fîntîna pe care sienezii Agostino și Agnolo o făcuseră, în anul 1343, în piață, Signoria din Siena i-a încredințat această lucrare lui Iacopo [14], în schimbul a două mii două sute de scuzi de aur; executînd un model și căpătînd și bucățile de marmură, Iacopo s-a apucat de lucrare și a terminat-o, spre marea mulțumire a concetățenilor săi care, de aici încolo, nu i-au mai spus niciodată Iacopo della Quercia, ci Iacopo della Fonte.

Tot de mîna lui sînt, de asemenea, trei semireliefuri în bronz [15], înfățișînd cîteva scene deosebit de frumoase din viața Sfîntului Ioan Botezătorul, care se găsesc în jurul baptisteriului din Dom, ca și cîteva statuete [16], tot de bronz, înalte de un cot, așezate între mai sus pomenitele semireliefuri, cu adevărat frumoase și vrednice de laudă. Pentru aceste lucrări, socotite, așadar, deosebit de frumoase, ca și pentru viața sa virtuoasă, Iacopo a meritat ca Signoria din Siena să-l facă mai întîi cavaler și ceva mai tîrziu efor al Domului [17]. Însărcinarea aceasta și-a adus-o la îndeplinire în așa fel, că nici mai înainte și nici după aceea biserica n-a fost mai bine condusă, căci deși n-a mai trăit decît trei ani după primirea acestei sarcini, el a adus Domului numeroase îmbunătățiri folositoare și vrednice de cinste. Cu toate că a fost numai sculptor, Iacopo a stăpînit foarte bine desenul,

AVC 2012

aşa precum arată unele schiţe făcute de el şi care par făcute mai curînd de mîna unui miniaturist decît a unui sculptor; în cele din urmă, copleşit de oboseli şi de atîta neîntreruptă muncă, a murit în vîrstă de şaizeci şi patru de ani, în Siena, patria sa, şi a fost înmormîntat cu mare cinste, fiind plîns nu numai de către prieteni şi rude, ci şi de întregul oraş.

Elev al lui Iacopo a fost sculptorul Matteo [18], de fel din Lucca; în anul 1444, acesta a executat din marmură, pentru concetăţeanul său Domenico Galigano, micul templu octogonal din biserica San Martino, în care se află imaginea Sfintei Cruci [19].

Acesta a sculptat de asemenea o statuie a Sfîntului Sebastian, în marmură, înaltă de trei coţi, deosebit de frumoasă, datorită desenului îngrijit, ţinutei frumoase şi corectitudinii cu care a fost lucrată. Tot de mîna lui sînt făcute şi cele trei frumoase statui, aflate în trei firide din biserica în care se spune că s-ar găsi trupul Sfîntului Regolo, precum şi alte trei statui, tot de marmură, din biserica San Michele, şi tot astfel şi statuia Fecioarei, aflată pe colţul dinafară al aceleiaşi biserici, ceea ce dovedeşte că Matteo s-a silit tot timpul să-l ajungă pe maestrul său, Iacopo.

Tot elev al lui Iacopo a fost şi Niccolò Bolognese [20], cel care, între alte lucrări, a terminat, într-un chip dumnezeiesc de frumos, racla de marmură din Bologna, începută de Niccola Pisano, în care se află trupul Sfîntului Dominic; în afara cîştigului bănesc, Niccolò s-a ales şi cu cinstea de a fi supranumit *maestro* Niccolò dell' Arca, nume care i-a rămas pentru toată viaţa. Această lucrare a terminat-o în anul 1460, după care a executat o statuie în bronz [21] a Sfintei Fecioare, înaltă de patru coţi, aşezîn-d-o, în anul 1478, pe faţada palatului în care locuieşte astăzi legatul papal din Bologna. A fost, aşadar, acest Niccolò Bolognese, un maestru de seamă şi un vrednic elev al lui Iacopo della Quercia.

[1] Iacopo della Quercia s-a născut în preajma anului 1374, în satul Quercia Grossa (care nu mai există astăzi), de lîngă Siena, şi era fiul maestrului giuvaergiu Pietro d'Angelo (şi nu di Filippo, cum spune Vasari) di Guarnieri. Este firesc deci ca primele noţiuni

AVC 2012

de desen să le fi căpătat de la tatăl său, în atelierul căruia va fi prins şi dragostea de meserie. A lucrat foarte mult, ajutat de numeroşi elevi. A murit în anul 1438.

[2] Vasari se înşală. Statuia aşezată în Domul din Siena (şi al cărei autor nu se cunoaşte) era menită să cinstească amintirea lui Gian Tedesco, mort în asediul oraşului Orvieto (1395).
Giovanni Ubaldini a murit în 1390, în Siena, iar în memoria lui a fost aşezat în Domul din acest oraş, deasupra mormîntului, portretul său pictat. Ambele opere au fost distruse în anul 1506.

[3] Despre lucrurile acestea Vasari a mai vorbit şi într-unul din capitolele închinate sculpturii, din *Introducerea la cele trei arte*.

[4] E vorba de mormîntul Ilariei del Carretto, soţia lui Paolo Guinigi, moartă la 8 decembrie 1405. A fost executat de Iacopo, probabil în 1406, după concursul care a avut loc la Florenţa (în 1400) pentru executarea uşilor bisericii San Giovanni.

[5] Date mai ample în legătură cu acest concurs se găsesc în «Viaţa» lui Lorenzo Ghiberti.

[6] Informaţie inexactă. Lucrarea despre care vorbeşte Vasari mai jos i-a fost comandată douăzeci de ani mai tîrziu. În 1408 a executat la Ferrara, unde s-a dus, poate, după eşecul de la Florenţa, o Fecioară cu pruncul în braţe (aflată în sacristia Domului) şi un sfînt episcop, în sala de consiliu a canonicilor din catedrală.

[7] Acesta murise în anul 1402, deci cu douăzeci şi trei de ani mai înainte ca Iacopo să fi primit comanda cunoscutelor sculpturi din San Petronio. Vasari nu pomeneşte nimic despre monumentul lui Anton Galeazzo Bentivoglio, lucrat — în cea mai mare parte — de Iacopo della Quercia şi aflat în biserica San Giacomo Maggiore din Bologna.

[8] Comanda i-a fost dată la 28 martie 1425, de către Ludovico, arhiepiscop de Arles şi legat papal în Bologna. Execuţia lucrării — începută în acelaşi an — a continuat, cu unele întreruperi, pînă în 1434, cînd Iacopo a plecat la Siena unde, în 1438, a murit, lucrarea rămînînd neterminată. Marele Michelangelo a fost el însuşi uimit de frumuseţea, măreţia, nobleţea şi energia sculpturilor executate aici de Iacopo della Quercia.

[9] Afirmaţie cu totul neîntemeiată. Sînt cunoscute nenumărate basoreliefuri din evul mediu, iar Vasari însuşi le-a ridicat în slavă pe unele din ele, acum, uitîndu-i, de pildă, pînă şi pe Niccola şi pe Giovanni Pisano.

[10] Opera pomenită de Vasari nu le aparţine acestora. (Vezi şi «Viaţa» lor).

[11] Se află încă în biserica San Frediano din Lucca. A fost începută în 1413 şi terminată în 1422.

[12] *Această lucrare a făcut-o Iacopo, fiul maestrului Pietro, din Siena, în 1422.* (În limba latină, în original).

[13] Lucrarea aceasta nu-i aparţine lui Iacopo della Quercia, ci lui Nanni di Banco.

[14] Contractul s-a semnat la 2 ianuarie 1409, preţul fiind de două mii de florini aur. Lucrînd cu întreruperi şi înnoind contractul, Iacopo a terminat lucrarea la 20 octombrie 1419, cînd a încasat două mii două sute optzeci de florini aur. Fîntîna — care se distingea prin eleganţa liniei arhitecturale, frumuseţea execuţiei şi geniala compoziţie a figurilor, pline de forţă şi de graţie, în acelaşi timp—

AVC 2012
este astăzi distrusă. Unele fragmente din ea se păstrează în Palazzo Pubblico din Siena (în *loggia* acestuia).

15 Au fost, de fapt, două, din care Iacopo nu a executat decît unul, şi înfăţişează apariţia îngerului în faţa lui Zaharia. Celălalt semirelief i-a fost cedat de Iacopo lui Donatello, care a înfăţişat în el ospăţul lui Irod. Opera lui Iacopo a fost terminată în 1430.

16 Aceste statuete înfăţişează Credinţa, Speranţa, Mila, Dreptatea, Prevederea şi Puterea. Nu sînt însă făcute de Iacopo, ci de alţi artişti.

17 În februarie 1435.

18 Matteo Civitali di Giovanni, născut la Lucca, în 20 iulie 1435, avea numai trei ani la moartea lui Iacopo, căruia deci nu i-a putut fi elev. A murit la 12 octombrie 1501.

19 E vorba de statuia de lemn, cunoscută sub denumirea de *Volto Santo* (Chipul Sfînt), deosebit de respectată de catolici, care au ţesut în jurul ei nenumărate legende. Este de origine siriană şi datează dinaintea secolului al XII-lea. Templul octogonal în care este păstrată a fost terminat de Matteo în anul 1484 şi nu în 1444, cum spune Vasari, cînd nu ar fi avut decît nouă ani.

20 Niccolò d'Antonio, născut, pare-se, în Dalmaţia, a lucrat mai tot timpul la Bologna, unde a şi murit, la 2 martie 1494. Nu i-a fost elev lui Iacopo şi nici nu l-a imitat pe acesta, fiind — în realitate — unul din reprezentanţii artei gotice în Italia.

21 Este de teracotă şi nu de bronz şi se află deasupra cunoscutului Palazzo Pubblico din Bologna.

AVC 2012

NANNI D'ANTONIO DI BANCO

SCULPTOR FLORENTIN

Deși era un om cu stare, iar neamul din care se trăgea nu era de rînd, Nanni d'Antonio di Banco [1], iubind sculptura, nu numai că nu s-a rușinat s-o învețe și să se îndeletnicească cu ea, dar și-a făcut dintr-asta o adevărată cinste, dînd atîtea roade încît faima sa va dăinui în veci; gloria lui, de altfel, va fi cu atît mai mare cu cît el nu s-a îndreptat către această nobilă artă din nevoie, ci împins numai de o adevărată dragoste pentru ea. A fost unul din ucenicii lui Donato [2] și l-am pus înaintea maestrului numai fiindcă a și murit cu mult înaintea acestuia; era cam greoi din fire, dar de altminteri modest, umil și blînd la vorbă. În Florența se află făcută de mîna sa statuia de marmură [3] a Sfîntului Filip, care stă așezată într-unul din pilaștrii dinafara Oratoriului San Michele; breasla cizmarilor îi încredințase această lucrare mai întîi lui Donato, dar apoi, neputîndu-se înțelege cu el asupra prețului și ca să-i facă oarecum în necaz, i-au încredințat-o lui Nanni, care le-a făgăduit să primească ce-i vor da ei și să nu ceară nimic pe deasupra.

Treburile n-au mers însă astfel, căci după ce a terminat statuia și a așezat-o la locul ei, a cerut un preț mult mai mare decît cel pretins de Donato la început; lăsînd atunci amîndouă părțile sarcina prețuirii pe seama lui Donato, conducătorii breslei erau încredințați că, din pizmă, fiindcă nu făcuse el statuia, acesta avea s-o prețuiască mult mai puțin decît dacă ar fi fost opera sa. S-au înșelat însă, căci Donato a hotărît să i se plătească lui Nanni mai mult chiar decît ceruse acesta. Nevrînd

AVC 2012

să se supună unei asemenea judecăți, conducătorii au început să strige la Donato: — De ce tocmai tu, care ai fi făcut lucrarea asta pentru o sumă mai mică, o socoteşti vrednică de mai mult, acum, cînd e făcută de altcineva, şi ne sileşti să-i dăm acestuia un preţ mai mare decît cere el însuşi, deşi ştii tot atît de bine ca şi noi că din mîinile tale lucrarea ar fi ieşit cu mult mai frumoasă? Donato le-a răspuns rîzînd: — Fiindcă omul ăsta cumsecade, neputîndu-se măsura cu mine, trudeşte mult mai mult decît trudesc eu; aşa că, dacă vreţi să fie mulţumit, nevoiţi sînteţi, ca nişte oameni cinstiţi precum îmi păreţi, să-i plătiţi potrivit cu timpul pe care l-a pierdut. Hotărîrea lui Donato, căreia amîndouă părţile se înţeleseseră dinainte să-i dea ascultare, rămase deci în picioare. Lucrarea lui Nanni arată de altfel destul de bine; capul are graţie şi vioiciune, iar veşmintele nu stau ţepene ci, dimpotrivă, sînt foarte potrivite cu mişcările personajului.

Dedesubtul acestei firide se află o alta, în care sînt patru sfinţi de marmură[4] care i-au fost comandaţi tot lui Nanni de către breasla fierarilor, tîmplarilor şi zidarilor, şi se spune că, după ce a terminat toţi sfinţii, în chip de patru statui despărţite una de alta, şi s-a zidit firida, s-a văzut că nu încap în ea decît trei sfinţi, şi cu destulă cazna, şi asta, căci pe unii dintre ei sculptorul îi înfăţişase cu braţele deschise; deznădăjduit şi mîhnit, Nanni l-a rugat pe Donato să-i dea o mînă de ajutor în nenorocirea şi nepriceperea sa; rîzînd de cele întîmplate, Donato i-a spus: — Dacă făgăduieşti să plăteşti o masă pentru mine şi toţi ucenicii mei din atelier, mă prind să fac în aşa fel încît sfinţii să intre în firidă fără nici o greutate. Ceea ce făgăduind Nanni cu bucurie să facă, Donato l-a trimis pe cîteva zile la Prato, pentru unele măsurători şi pentru alte cîteva treburi. În lipsa lui Nanni, aşadar, Donato, apucîndu-se de lucru împreună cu toţi ucenicii săi, a cioplit ba umerii unei statui, ba braţele alteia, şi astfel, cîştigînd loc, le-a apropiat unele de altele, făcînd ca braţele uneia să se sprijine pe umerii celeilalte. Ca urmare, aşezîndu-le strîns apropiate între ele, iscusinţa lui Donato a îndreptat greşeala lui Nanni atît de bine, încît statuile, aşezate în firidă, stau foarte bine împreună, înfrăţindu-se parcă, iar cel care nu ştie ce s-a petrecut, nici nu-şi dă seama de greşeală.

AVC 2012

La înapoiere, văzînd că Donato îndreptase totul, Nanni i-a mulțumit din adîncul sufletului și i-a plătit cu mare plăcere masa, atît lui cît și ucenicilor săi.
Sub picioarele acestor patru sfinți, în ornamentul tabernacolului, se află un semirelief în marmură, înfățișînd un sculptor care cioplește chipul unui copil și un meșter care zidește, împreună cu alți doi inși care îl ajută; toți aceștia par să fie plini de voioșie și absorbiți de ceea ce fac.
Pe fațada bisericii Santa Maria del Fiore, în partea stîngă a ușii din mijloc, se află, făcut de mîna aceluiași Nanni, un sfînt evanghelist [5], operă cu adevărat iscusită pentru vremea aceea. Se crede, de asemenea, că Sfîntul Lo [6], care se află într-una din firidele din jurul Oratoriului San Michele, ar fi făcut tot de mîna lui Nanni, din însărcinarea breslei potcovarilor; la fel și la tabernacolul de marmură, în partea de jos a căruia se află sculptată scena în care Sfîntul Lo, fierarul, potcovește un cal stăpînit de diavol: totul este atît de frumos făcut, încît Nanni a meritat numeroasele laude care i s-au adus; ar fi cules de altfel în continuare încă și mai multe laude — meritîndu-le pe deplin — pentru alte lucrări, dacă nu s-ar fi întîmplat să moară de tînăr. Deși a făcut puține lucrări, Nanni a fost socotit totuși drept un sculptor plin de iscusință; cum era cetățean florentin, i-au fost încredințate în Florența, patria sa, numeroase lucrări și fiindcă, atît în îndeplinirea acestora cît și în toate celelalte treburi ale sale, s-a arătat a fi un om cinstit și de ispravă, s-a bucurat de multă dragoste. A murit, dintr-o încurcătură de mațe, în anul 1430, fiind în vîrstă de patruzeci și șapte de ani [7].

[1] Nanni d'Antonio di Banco s-a născut în Florența, în jurul anului 1373 și este, după cum îl arată și numele, fiul lui Antonio di Banco, arhitect și sculptor florentin.
A deprins meșteșugul de la tatăl său și de la Niccolò d'Arezzo. La 2 februarie 1405 a fost înmatriculat în breasla cioplitorilor în piatră. Din 1407 pînă în 1409 a lucrat — împreună cu tatăl său și sub ordinele lui Niccolò d'Arezzo — la sculptarea frontispiciului de deasupra uneia din ușile bisericii Santa Maria del Fiore din Florența. Între 1 septembrie și 22 octombrie 1418 a lucrat — împreună cu

AVC 2012
Donatello şi Brunelleschi — un model, din cărămidă şi var, pentru cupola Domului din Florenţa (biserica Santa Maria del Fiore). A murit în anul 1421.

[2] Acesta era însă cu 12 ani mai tînăr decît el.

[3] Există şi astăzi în acelaşi loc.

[4] Se află încă în acelaşi loc. Sînt cei patru sfinţi încoronaţi şi au fost lucraţi în jurul anului 1408. Afirmaţiile lui Vasari în legătură cu ei nu au nimic comun cu realitatea.

[5] Astăzi, se află înăuntrul Domului.

[6] Statuia şi tabernacolul îi aparţin, într-adevăr, lui Nanni di Banco şi se află în acelaşi loc.

[7] Se ştie, din registrele Domului din Florenţa, că a murit între 9 şi 12 februarie 1421.

AVC 2012

LUCA DELLA ROBBIA

SCULPTOR FLORENTIN

Născutu-s-a Luca della Robbia [1], sculptor florentin, în anul 1388 în casele strămoșilor săi, aflate în Florența, mai jos de biserica San Barnaba; aici a primit el o creștere frumoasă pînă în ziua în care — fără a fi învățat să scrie sau să citească — s-a deprins, potrivit obiceiului celor mai mulți dintre florentini, să facă socotelile ce-i erau de trebuință. După aceasta a fost dat de tatăl său să învețe meșteșugul giuvaergeriei cu Leonardo al lui *ser* Giovanni [2], socotit pe atunci în Florența drept cel mai bun cunoscător al acestui meșteșug. Învățînd deci Luca, sub îndrumarea acestuia, să deseneze și să lucreze în ceară, a prins cutezanță și a început [3] să facă unele lucrări în marmură și în bronz; acestea, izbutindu-i destul de bine, au fost pricina pentru care, părăsind cu totul meșteșugul de giuvaergiu, s-a dăruit într-atîta sculpturii, încît ziua nu făcea altceva decît să cioplească, iat noaptea, să deseneze. Și cu atîta rîvnă făcea aceasta, încît noaptea, simțind de multe ori că-i înghețau picioarele, s-a apucat, pentru a nu-și părăsi desenul, să și le vîre într-un coș cu talaș, adică cu acele fîșii pe care le scot tîmplarii de pe scînduri, cînd le dau la rindea. De abia împlinise cincisprezece ani atunci cînd, împreună cu alți tineri sculptori, Luca a fost chemat la Rimini, ca să lucreze în marmură cîteva figuri și alte ornamente pentru Sigismondo, fiul lui Pandolfo Malatesta, stăpînitorul acelui oraș, care pusese, tocmai în acea vreme [4], să se construiască în biserica San Francesco o capelă și un monument pentru răposata lui soție. La această

lucrare, Luca a dat o prețuită dovadă a priceperii sale, executînd cîteva basoreliefuri ce se mai văd încă și astăzi; aceasta s-a petrecut mai înainte ca eforii bisericii Santa Maria del Fiore să-l fi chemat înapoi la Florența, unde a lucrat, pentru campanila acelei biserici, cinci sculpturi în marmură [5], așezate pe zidul dinspre biserică. Îndemnați, pe lîngă meritele lui Luca, și de către popularul *messer* Vieri de'Medici — cetățean de vază al orașului, care îl iubea mult pe Luca — numiții efori i-au comandat, în anul 1405, să execute ornamentația de marmură a orgii [6], cerîndu-i-se s-o facă foarte mare, pentru a fi așezată deasupta porții sacristiei acelei biserici. În partea de jos a lucrării, Luca a înfățișat, în cîteva scene, grupuri de muzicanți care cîntă în felurite chipuri; și atîta rîvnă a pus și atît de bine i-a izbutit această lucrare încît, deși se află la o înălțime de șaisprezece coți de la pămînt, se vede cum i se umflă gura celui care cîntă, cum bate cu mîinile pe spatele copiilor cel care conduce corul și, în sfîrșit, diferite scene de dans, de cîntec și alte plăcute îndeletniciri, legate de muzică. Apoi, deasupra acestui ornament, Luca a făcut două statui [7] din metal aurit, adică doi îngeri goi, lucrați cu multă îngrijire, la fel ca întreaga lucrare, care a fost socotită drept ceva foarte rar, cu toate că Donatello [8], care a executat, mai tîrziu, ornamentația celeilalte orgi, aflată în fața acesteia, a lucrat cu mult mai multă iscusință și pricepere decît Luca, după cum se va arăta la locul potrivit; căci el mai mult și-a schițat lucrarea, fără să o desăvîrșească pînă în cele mai mici amănunte, așa că, de departe, ea pare mult mai bine făcută decît a lui Luca, pe care, deși executată cu rîvnă și după un desen minunat, din pricina migalei cu care e făcută și a desăvîrșirii ei, ochiul o pierde și n-o vede bine de la depărtare, așa cum o vede pe cea a lui Donatello, care nu e decît schițată.

La atare lucru artiștii trebuie să fie foarte atenți, căci experiența ne învață că toate lucrările așezate la mare depărtare, fie ele picturi, sculpturi sau oricare alte lucrări asemănătoare, au mai multă măreție și mai mare forță cînd sînt numai schițate, decît atunci cînd sînt desăvîrșite: de altfel, în afară de faptul că depărtarea produce un asemenea efect, se pare că în schițe — născute pe nerăsuflate, din avîntul năvalnic al artei — artistul

izbuteşte, adesea, să-şi exprime ideile în cîteva linii doar; şi că, dimpotrivă, truda şi prea marea rîvnă răpesc forţa şi priceperea acelora care nu ştiu niciodată cînd să-şi ia mîna de pe lucrarea pe care o execută.

Sfîrşind opera despre care am vorbit şi care a plăcut în chip deosebit, i s-a dat să facă uşa de bronz a numitei sacristii: Luca a împărţit uşa în zece despărţituri, cîte cinci de fiecare canat, colţurile fiecărei despărţituri împodobindu-le cu cîte un cap de om: nici un chip nu aduce cu celălalt, fie că e vorba de tineri, de bătrîni sau de oameni aflaţi în plinătatea vîrstei, fie că sînt cu barbă sau raşi, chipurile neavînd nici o asemănare unul cu celălalt, dar vădind, fiecare în felul lui, o anumită frumuseţe; în felul acesta, cadrul uşii apare cum nu se poate mai împodobit.

În despărţituri a înfăţişat, începînd cu cele de sus, o Madonă, plină de graţie, cu pruncul în braţe, într-o parte, iar în cealaltă un Isus Cristos ieşind din mormînt; dedesubtul acestora, în fiecare din primele patru despărţituri, se află chipul unui evanghelist, iar sub ei, cei patru doctori ai bisericii, scriind în atitudini diferite. Toată opera aceasta este aît de migălită şi de curată, încît pare o adevărată minune şi ne face să înţelegem cît de mult a folosit Luca de pe urma vremii cît lucrase ca giuvaergiu. După aceste lucrări, socotind el însă cîţi bani i-au intrat în mînă şi cît timp a cheltuit pentru ele, a înţeles că a cîştigat prea puţin şi că truda fusese prea mare, aşa că a luat hotărîrea să părăsească marmura şi bronzul şi să vadă dacă nu s-ar alege cu mai mult folos din altfel de lucrări. De aceea, ţinînd seamă că lutul se lucra uşor şi cu puţină trudă, şi că nu trebuia decît să se găsească un mod cu ajutorul căruia operele făcute în lut să poată fi păstrate vreme îndelungată, şi-a bătut capul în aşa măsură, încît a aflat cum să le apere de vitregia vremii: căci, după ce a făcut tot felul de încercări, a descoperit că aplicarea, pe suprafaţa acestor opere, a unui înveliş de smalţ, făcut din cositor, litargă, antimoniu şi alte minerale, precum şi coacerea amestecurilor la focul unui cuptor anume construit, ducea la înfăptuirea deplină a celor urmărite, dînd lucrărilor executate din lut o viaţă aproape veşnică. De pe urma acestui fel de a lucra — ca unul care îl şi descoperise — s-a ales cu laude nemăsurate, pentru care îi vor fi îndatorate toate veacurile ce vor veni [9].

AVC 2012

Izbutind el, așadar, să realizeze tot ce dorise, a ținut ca primele opere să fie acelea care se află în arcul de deasupra ușii de bronz pe care o executase chiar el pentru sacristie, dedesubtul orgii din biserica Santa Maria del Fiore, unde a înfățișat o înviere a lui Cristos, atît de frumoasă pentru acea vreme, încît, o dată așezată sus, a fost privită cu deosebită admirație, ca un lucru cu adevărat rar. Îndemnați de aceasta, numiții efori au voit ca și arcul porții de la cealaltă sacristie, acolo unde Donatello executase ornamentația pentru cealaltă orgă, să fie împodobit tot de Luca, în același chip, cu figuri asemănătoare și cu lucrări din pămînt ars: pentru aceasta, Luca a făcut acolo un foarte frumos Isus Cristos, care se înalță la cer. Acum, nemaiajungîndu-i această minunată descoperire, atît de frumoasă și atît de folositoare — îndeosebi pentru locurile unde e apă multă și unde, din pricina umezelii, ca și din alte pricini, nu-și găsesc loc picturile — Luca a mers cu gîndul mai departe și, de unde pînă atunci făcea aceste lucrări din pămînt fără nici o culoare, a descoperit și chipul de a le colora, spre mirarea și bucuria de necrezut a fiecăruia. Piero, fiul lui Cosimo de'Medici, unul dintre cei dintîi care i-au cerut lui Luca lucrări din pămînt colorat, l-a pus să execute, în palatul construit, după cum vom arăta mai departe, de către Cosimo [10], tatăl său, întreaga boltă, precum și pardoseala unei camere de lucru, împodobindu-le cu tot felul de desene, fiind aceasta o lucrare foarte rară și de mare folos în timpul verii [11]. Și cu toate că pe atunci lucrul acesta era foarte greu de înfăptuit, cerîndu-se o mare grijă la arderea pămîntului, este minunată desigur desăvîrșirea pe care Luca a dat-o acestor lucrări, căci atît bolta cît și pardoseala par făcute nu din mai multe bucăți, ci dintr-una singură. Faima acestor opere răspîndindu-se nu numai în Italia ci și în întreaga Europă, numeroși erau cei ce voiau ca negustorii florentini — dîndu-i lui Luca să lucreze fără răgaz, spre marele lui folos — să le trimită în toată lumea. Și fiindcă el singur nu putea face față atîtor cereri, i-a luat de la daltă pe frații săi Ottaviano și Agostino [12] și le-a dat să execute lucrări de felul acesta, din care ei, împreună cu el, cîștigau mult mai bine decît cîștigaseră pînă atunci cu dalta; căci, în afara lucrărilor trimise de ei în Franța și în Spania, lucrau mult și în Toscana, îndeosebi pentru pomenitul

AVC 2012

Piero de'Medici, în biserica San Miniato a Monte[13], bolta capelei de marmură care se sprijină pe patru coloane, în mijlocul bisericii, unde a făcut o minunată împărțire în octogoane. Cea mai de seamă lucrare, de acest fel, ieșită din mîinile lor, a fost — în aceeași biserică — bolta capelei San Iacopo, unde se află mormîntul cardinalului di Portogallo: în care boltă, deși nu are colțuri, au făcut, în cîte o placă rotundă[14], pe fiecare din cei patru evangheliști, iar în mijlocul bolții, tot într-o placă rotundă[15] pe Sfîntul Duh; golurile rămasc le-au umplut cu solzi ce se răsucesc după boltă și se micșorează treptat-treptat pînă în centru, și în așa chip, încît nu se poate vedea nimic de felul acesta mai bine lucrat sau ceva zidit și îmbinat cu mai multă rîvnă ca această operă[16].

A mai făcut apoi, în biserica San Piero Buonconsiglio, mai jos de Mercato Vecchio, într-un mic arc de deasupra ușii, o Madonă înconjurată de cîțiva îngeri deosebit de vioi. Iar deasupra ușii unei bisericuțe de lîngă San Pier Maggiore, într-o jumătate de cerc, a făcut, de asemenea, o Madonă și cîțiva îngeri ce trec drept foarte frumoși.

Și în sala de consiliu a călugărilor de la Santa Croce, ridicată de familia de' Pazzi, a făcut, la cererea lui Pippo al lui *ser* Brunellesco, toate vitraliile, împodobindu-le cu figuri ce se văd și dinăuntru și dinafară. Se spune că Luca i-a trimis și regelui Spaniei cîteva statui foarte frumoase, împreună cu unele lucrări în marmură[17]. Pentru Napoli a lucrat, de asemenea, în Florența — ajutat de fratele său Agostino[18] — mormîntul în marmură al infantelui, fratele ducelui di Calabria, împodobindu-l cu multe podoabe de smalț.

După aceste lucrări, Luca a căutat să găsească chipul de a zugrăvi figuri și întîmplări pe un fond de pămînt ars, pentru a da viață picturilor, și a făcut această încercare într-un rotund aflat deasupra tabernacolului celor patru sfinți, de lîngă biserica Or San Michele; pe suprafața acestui rotund el a înfățișat, în cinci locuri, sculele și însemnele breslei constructorilor, cu o foarte frumoasă ornamentație. În același loc a lucrat apoi alte două reliefuri rotunde, executînd, într-unul — pentru breasla spițerilor — o Madonă, iar în celălalt — pentru palatul breslei negustorilor — un crin, deasupra unei sfere

AVC 2012

înconjurate de o ghirlandă de fructe și frunze de tot felul, atît de bine făcute, încît par naturale și nu din pămînt ars pictat [19]. Pentru *messer* Benozzo Federighi, episcop de Fiesole, tot el a făcut — în biserica San Brancazio [20] — un mormînt din marmură, deasupra căruia l-a înfățișat, culcat, pe însuși Federigo, în mărime naturală, împreună cu alte trei jumătăți de trupuri. Pentru ornamentarea pilaștrilor acestei opere, a pictat, pe fondul acestora, cîteva ghirlande alcătuite din buchete de flori și frunze atît de pline de viață și de firești, încît, dacă le-ar fi pictat pe pînză, cu pensula și în ulei, nu ar fi ieșit altfel; e foarte adevărat că această operă este minunată și fără seamăn, deoarece Luca a făcut luminile și umbrele atît de bine, că nici n-ai crede că e cu putință ca așa ceva să se fi făcut cu ajutorul focului. Iar dacă Luca ar fi trăit ceva mai mult decît a făcut-o, s-ar fi văzut și mai multe lucrări ieșind din mîinile sale; de altfel, cu puțin timp înainte de a muri, începuse să picteze chipuri și scene pe o suprafață netedă, din care am văzut și eu o dată în casa sa, cîteva bucăți, care mă fac să cred că aceasta i-ar fi izbutit destul de ușor, dacă moartea — care răpește aproape întotdeauna pe cei mai buni tocmai cînd aceștia sînt pe punctul de a aduce omenirii cine știe ce bucurie — nu l-ar fi răpus înainte de vreme [21].

După Luca au rămas frații săi Ottaviano și Agostino, iar din Agostino s-a născut un alt Luca, literat de seamă în vremea sa [22]. Așadar, Agostino, urmîndu-i lui Luca în meserie, a făcut la Perugia, în anul 1461, fațada bisericii San Bernardino, iar înăuntru, trei scene în basorelief și patru statui, lucrate frumos și într-o manieră plină de gingășie [23]; această operă a și semnat-o cu următoarele cuvinte: AUGUSTINI FLORENTINI LAPICIDAE [24]. Din aceeași familie, Andrea [25], nepotul lui Luca, a lucrat cu iscusință în marmură, după cum se poate vedea în capela Santa Maria delle Grazie, dinafara orașului Arezzo, unde — la comanda obștei călugărești — a executat, într-un mare ornament de marmură, numeroase figuri, — unele în relief plin, iar altele în semirelief; vorbesc de ornamentul făcut pentru o Fecioară lucrată de mîna aretinului Parri di Spinello. Tot el a mai executat, în același oraș, în pămînt ars, atît lucrarea din capela lui Puccio di Magio din biserica San Francesco cît și pe

aceea din biserica della Circoncisione, pentru familia de' Bacci.

În Santa Maria in Grado se află, făcută, de mîna lui, o lucrare minunată, cu numeroase figuri; și la altarul cel mare din biserica Compagnia della Trinità se află, făcută tot de el, o lucrare în care vedem un Dumnezeu-tatăl, care-l sprijină cu brațele pe Cristos răstignit, înconjurat de numeroși îngeri, în timp ce, în partea de jos, stînd în genunchi, îi vedem pe Sfinții Donato și Bernardo.

La Sasso della Vernia, în biserică și în alte locuri de acolo, a executat nenumărate lucrări, care s-au păstrat cît se poate de bine în acel loc pustiu, unde nici o pictură nu s-ar fi menținut nici măcar cîțiva ani. Același Andrea a lucrat la Florența, din pămînt smălțuit, toate figurile aflate în *loggia* spitalului San Paolo, făcîndu-le destul de bine; tot astfel copiii, înfășați sau goi, ce se găsesc între un arc și celălalt, pe reliefurile *loggiei* spitalului degl' Innocenti sînt într-adevăr minunați cu toții și vădesc marele talent și meșteșug al lui Andrea, ca să nu mai vorbim de multe alte lucrări, foarte multe la număr [26], executate în timpul vieții sale, care a durat optzeci de ani. Andrea a murit în anul 1528 [27], iar eu, fiind încă un copilandru și stînd de vorbă cu el, l-am auzit mărturisind, și mîndrindu-se chiar, că ar fi luat parte la înmormîntarea lui Donato; și-mi amintesc că, vorbind despre aceasta, bunul bătrîn arăta destulă îngîmfare.

Dar, ca să ne întoarcem la Luca, vom spune că a fost îngropat, laolaltă cu ai săi, în biserica San Pier Maggiore, în mormîntul familiei lor; iar după el, în același loc, a fost așezat și Andrea, care a lăsat în urmă doi fii, amîndoi călugări în mănăstirea San Marco, unde au fost călugăriți de către vrednicul de respect Fra Girolamo Savonarola [28], căruia membrii familiei della Robbia i-au fost întotdeauna foarte credincioși și i-au făcut chipul, așa precum se vede și astăzi, în medalii. Același Andrea, în afara acestor doi călugări, a mai avut încă trei fii: pe Giovanni — care s-a simțit atras către artă și a avut trei fii: Marco, Lucantonio și Simone, morți de ciumă în anul 1527, tocmai cînd se puseseră mari nădejdi în ei — precum și pe Luca [29] și Girolamo [30], care au început să facă sculptură. Dintre aceștia doi, Luca a lucrat cu multă rîvnă în arta smălțuitului, făcînd cu mîna sa, în afara

AVC 2012

multor altor opere, pardoselile logiilor papale, lucrare executată din ordinul papii Leon al X-lea, sub conducerea lui Raffaello da Urbino — precum și pe cele ale multor altor încăperi, pictînd pe ele armele acelui papă. Girolamo, care era cel mai tînăr dintre toți, a învățat să lucreze în marmură, în pămînt și în bronz și, luîndu-se la întrecere cu Iacopo Sansovino, cu Baccio Bandinelli și cu alți meșteri din vremea sa, izbutise să fie destul de prețuit atunci cînd a fost dus, de cîțiva negustori florentini, în Franța, unde a executat, pentru regele Francisc, numeroase lucrări, la Madrì [31], localitate aflată nu departe de Paris; și, îndeosebi, un palat împodobit cu multe figuri și alte ornamente lucrate într-o piatră care aduce cu ghipsul nostru de Volterra, dar e mult mai bună, căci e moale, cînd se lucrează, întărindu-se apoi cu vremea. La Orliens [32] a făcut și multe lucrări din pămînt; a executat lucrări pentru întregul regat, cîștigîndu-și faimă și o stare înfloritoare.

După aceasta, bogat dar singur, fiind în slujba regelui Francisc și aflînd că în Florența nu a mai rămas decît fratele său Luca, l-a adus și pe el în părțile acelea pentru a-i face un rost cît mai sigur; lucrările n-au mers însă după cum dorise, căci Luca a murit acolo în scurtă vreme, iar Girolamo s-a pomenit din nou singur și fără nimeni dintre ai săi. De aceea, în anul 1553, înapoindu-se în patrie pentru a se bucura de avuțiile pe care și le agonisise cu trudă și hărnicie, precum și pentru a lăsa și acolo unele lucrări spre aducere aminte [33], se pregătea să rămînă pentru tot restul vieții la Florența; a fost însă aproape silit să-și schimbe gîndul căci, văzîndu-l pe ducele Cosimo — de care nădăjduia să fie folosit cu cinste — prins în războiul cu Siena, s-a înapoiat să moară în Franța și nu numai că i-a rămas casa închisă și i s-a stins neamul, dar și arta a fost lipsită de adevărata știință a lucrării smalțurilor, fiindcă, deși, după cei din familia Luca, au mai lucrat cîte unii în acest fel de sculptură, nici unul nu a atins vreodată, măcar de departe, talentul lui Luca cel bătrîn, al lui Andrea și al celorlalți din această familie. De aceea, dacă în această privință m-am întins poate mai mult decît s-ar părea că trebuie, să mă ierte toată lumea, căci — descoperind Luca acest nou fel de a sculpta, pe care, după cîte știu eu, vechii romani nu-l cunoșteau — era nevoie, așa cum am făcut

eu, să se vorbească despre el pe larg. Iar dacă, după viața lui Luca cel bătrîn, am înfățișat pe scurt unele lucruri în legătură cu urmașii săi, care au trăit pînă în zilele noastre, am făcut astfel numai pentru a nu mai fi nevoit să revin altă dată asupra acestui subiect.

Așadar, Luca, trecînd de la o lucrare la alta, de la marmură la bronz și de la bronz la pămînt, nu a făcut aceasta din lenevie sau fiindcă ar fi fost, cum sînt mulți alții, visător, nehotărît și nemulțumit de arta lui, ci fiindcă se simțea atras prin însăși firea sa către lucrurile noi, precum și din nevoia unei îndeletniciri pe gustul său, adică mai puțin obositoare și mai bănoasă. Din aceasta, lumea și arta desenului s-au îmbogățit cu un meșteșug nou, folositor și de mare frumusețe, iar el s-a acoperit de glorie și de slavă veșnică și nemuritoare. Luca desena minunat și cu multă gingășie, după cum dovedesc și cele cîteva desene din cartea noastră, miniate cu culori de plumb: pe una din ele se află portretul său, făcut de el însuși, cu multă iscusință, privindu-se într-o oglindă.

[1] Sculptorul florentin Luca della Robbia s-a născut nu în 1388 — cum spune Vasari — ci în 1400, după cum reiese dintr-o declarație a tatălui său, Simone di Marco della Robbia. A lucrat foarte mult atît p ntru biserica Santa Maria del Fiore cît și pentru alte biserici. Moare în anul 1482, lăsînd după el o operă deosebit de bogată.

[2] Leonardo al lui *ser* Giovanni a lucrat, între 1355 și 1371, la altarul bisericii San Iacopo di Pistoia. A executat, de asemenea, altarul de argint al bisericii San Giovanni din Florența. Prea marea diferență de vîrstă dintre el și Luca face ca afirmația lui Vasari să fie privită cu neîncredere.

[3] Unele asemănări cu stilul lui Ghiberti fac să se creadă că ar fi învățat sculptura de la acesta.

[4] Inexact; Biserica Sfîntul Francisc a fost începută de Sigismondo, fiul lui Pandolfo Malatesta, în anul 1447, cînd Luca avea deci patruzeci și șapte de ani. De altfel nici nu există dovezi care să confirme că ar fi lucrat vreodată la acest «templu malatestian», ridicat de Sigismondo nu în amintirea vreuneia din cele două soții pe care le-a avut, ci în aceea a iubitei sale, sotta degli Atti.

[5] Au fost lucrate de Luca între 1437 și 1440.

[6] Data este inexactă. Lucrarea i-a fost încredințată în 1431 și a fost gata către 1440.

[7] Amîndouă aceste statui sînt astăzi pierdute.

[8] Comanda îi fusese dată în 1437 lui Donatello; cum însă acesta nu începuse lucrarea, aceasta i-a fost încredințată în 1446 lui Luca della Robbia, lui Michelozzo Michelozzi, lui Maso di Banco și lui Maso

di Bartolommeo, poreclit Masaccio (nu are nimic comun cu marele pictor). Este totuşi lucrată, în cea mai mare parte, de Luca. Turnarea ultimelor trei basoreliefuri a fost făcută de Verrocchio, în 1467. Uşa nu a fost însă cu desăvîrşire gata decît în 1470.

[9] Smălţuirea pămîntului ars era cunoscută cu mult înainte de el, dar nu era folosită decît pentru felurite obiecte casnice. Luca a fost însă cel dintîi care s-a gîndit s-o aplice în sculptură.

[10] I se mai spunea şi Gutosul, şi era tatăl faimosului Lorenzo il Magnifico.

[11] Lucrarea — care s-a pierdut în întregime — i-a fost comandată în-ă de Cosimo şi nu de Piero de' Medici.

[12] Informaţie inexactă. Aceştia erau fraţi între ei şi se numeau Agostino di Duccio (sculptor, născut în 1418 şi mort în 1498) şi Ottaviano di Duccio (de meserie giuvaergiu, născut în 1422).

[13] Operele executate de Luca, în această biserică, se mai pot vedea şi astăzi.

[14] Se află astăzi în Muzeul Naţional din Florenţa.

[15] Se află tot în Muzeul Naţional din Florenţa.

[16] Toate lucrările acestea s-au păstrat neatinse.

[17] Nu se cunoaşte nimic în această privinţă.

[18] Nu este lucrat nici de Luca şi nici de Agostino di Duccio.

[19] Toate lucrările de aici s-au păstrat intacte.

[20] E vorba de biserica San Pancrazio. Mormîntul se află astăzi în biserica Santa Trinità, tot în Florenţa.

[21] A trăit totuşi optzeci şi doi de ani, murind în anul 1482. I-a lăsat moştenitori — în afara soţiei — pe nepoţii săi Andrea şi Simone.

[22] Strănepot al lui Luca, fiul lui Simone di Marco. S-a născut în 1484 şi a ajuns un foarte bun filolog şi istoric.

[23] Există şi astăzi.

[24] *Sculptorul florentin Agostino*. (În limba latină, în original).

[25] S-a născut la 28 octombrie 1435 şi a murit în 1525. Este adevăratul continuator al artei lui Luca, al cărui stil şi l-a însuşit atît de bine, încît identificarea operelor dă loc şi astăzi la controverse.

[26] Toate lucrările lui Andrea, cu excepţia celei executate pentru familia de' Bacci, se păstrează pînă în ziua de astăzi.

[27] Informaţie inexactă. A murit la 4 august 1525, în vîrstă de nouăzeci de ani.

[28] Fra Girolamo Savonarola (1452—1498) — călugăr dominican, faimos predicator şi reformator politico-religios. Prin predicile sale, îndreptate împotriva abuzurilor bisericii catolice şi a desfrîului bogătaşilor florentini, a contribuit la declanşarea răscoalei populare din 1494, devenind conducătorul de fapt al Florenţei. Inconsecvent în reformele democratice pe care le-a iniţiat, îşi pierde însă repede popularitatea. Cu sprijinul papalităţii, familia de' Medici izbuteşte, în 1498, să obţină condamnarea lui. Este ars pe rug, ca eretic, în acelaşi an. Medaliile despre care vorbeşte Vasari există: nu se ştie însă dacă sînt într-adevăr făcute de urmaşii lui Luca della Robbia.

[29] S-a născut în 1469 şi a murit în 1529. A lucrat nenumărate opere, printre care şi frumosul spălător din sacristia bisericii Santa Maria Novella. Coloritul smalţurilor sale are însă în el stridenţe pe care nu le întîlnim în operele înaintaşilor săi, la care simplitatea desenului merge mînă în mînă cu simplitatea şi sobrietatea coloritului.

AVC 2012

[30] S-a născut în 1488. În 1527 a plecat în Franța și a lucrat pentru regele Francisc I și urmașii acestuia, pînă în anul 1550, cînd a fost nevoit să plece din Franța, fiind destituit din slujba pe care o avea. În 1560 a fost chemat însă înapoi. A murit în anul 1566, în Franța.
[31] De fapt, Madrid. Castel în Bois de Boulogne, construit de regele Francisc I al Franței și numit astfel în amintirea captivității acestuia la Madrid, ca prizonier al lui Carol Quintul.
[32] Orléans. A lucrat acolo un mormînt pentru Francisc al II-lea, regele Franței.
[33] Inexact. Vezi nota nr. 30.

LUCA DELLA ROBBTA

AVC 2012

PAOLO UCCELLO

PICTOR FLORENTIN

Paolo Uccello[1] ar fi fost cel mai plăcut și iscoditor talent pe care l-a dat arta picturii — de la Giotto încoace — dacă în ceea ce privește înfățișarea oamenilor și a animalelor s-ar fi trudit tot atît cît s-a trudit și și-a pierdut timpul cu lucrările de perspectivă care sînt, fără îndoială, frumos și iscusit lucru; cei care se îndeletnicesc însă prea mult cu ele, dînd perspectivei mai multă atenție decît chipurilor, își pierd vremea, se obosesc, își copleșesc mintea cu tot felul de greutăți — astfel că deseori, din rodnică și ageră, mintea le devine stearpă și greoaie — și ajung la o manieră uscată și plină de contururi, iscată din dorința de-a adînci prea mult lucrurile; ca să nu mai spunem că toți aceștia ajung de cele mai multe ori singuratici, ciudați, mohorîți și săraci, la fel ca Paolo Uccello, care, înzestrat din fire cu o minte ascuțită și înclinată spre filozofie, nu a încercat altă plăcere decît aceea de-a adînci anumite probleme de perspectivă, grele sau chiar cu neputință de dezlegat; probleme care, deși originale și frumoase, i-au îngreuiat atît de mult desenul figurilor încît, mai tîrziu, îmbătrînind, le-a făcut din ce în ce mai rău.

Paolo, așadar, s-a ocupat tot timpul, fără nici un răgaz, numai de lucrurile cele mai grele ale artei; el a desăvîrșit astfel chipul de-a executa perspectivele caselor de locuit și ale edificiilor — pînă la vîrful cornișelor și acoperișurilor — cu ajutorul întretăierii liniilor, făcînd ca acestea să se apropie și să se depărteze de centru, după ce mai întîi hotărîse care anume să fie poziția ochiului

și punctele de întretăiere; în sfîrșit, atît de mult s-a îndeletnicit cu aceste nespus de grele lucruri încît, încet-încet, a hotărît și unele reguli cu privire la modul de-a așeza personajele în planurile în care-și aveau așezate picioarele, arătînd și chipul în care, micșorîndu-se proporțional, să se îndepărteze una de alta; toate acestea se făceau pînă atunci la întîmplare. A găsit, de asemenea, modul de-a înfățișa întretăierile și arcele bolților, tavanele cu adîncimea grinzilor, sau coloanele rotunde, în așa fel, încît, desenîndu-le la colțul unei case în perspectivă, să-l întrerupă, făcîndu-l să pară drept; din pricina acestor îndeletniciri, ajunsese să stea singur în casă, aproape ca un sălbatic, nevăzut de nimeni și neîntîlnindu-se cu nimeni, săptămîni și luni în șir. Iar dacă timpul pe care i-l luau aceste lucruri — deși erau frumoase și grele — l-ar fi folosit pentru studiul figurilor, ar fi ajuns să le facă desăvîrșite întru totul, mai ales că și așa desenul lui era destul de bun; pierzîndu-și însă vremea cu aceste năstrușnice îndeletniciri, a izbutit să aibă parte, toată viața, mai mult de sărăcie decît de glorie. Din care pricină, sculptorul Donatello — prietenul său cel mai bun — îi spunea adesea, ori de cîte ori Paolo îi arăta coroane cu vîrfuri sau cu pătrate, desenate în perspectivă din felurite poziții, sau bile cu șaptezeci și două de fețe, ca niște diamante, iar pe fiecare față, talași răsuciți în jurul unor vergele și alte ciudățenii cu care-și cheltuia și-și risipea vremea: «Hei, Paolo, perspectiva asta a ta te face să uiți de ceea ce-i sigur pentru ceea ce nu-i sigur; astea sînt lucruri care nu slujesc decît celor care fac intarsii; căci numai ei au nevoie de melci, de talași cu secțiunea pătrată ori rotundă, ca și de alte lucruri asemănătoare, cu care să-și umple locurile destinate ornamentațiilor».

Cea dintîi pictură a lui Paolo a fost făcută în frescă, într-o firidă lunguiață, din spitalul di Lelmo [2], unde l-a înfățișat pe Sfîntul Antonio abatele, între Sfinții Cosma și Damian.

În mănăstirea de maici Annalena [3] a pictat două chipuri, iar în Santa Trinità [4], deasupra ușii din stînga — înăuntrul bisericii — a pictat în frescă unele scene din viața Sfîntului Francisc, și anume primirea stigmatelor, repararea bisericii prin îndreptarea ei cu umerii și întîlnirea cu Sfîntul Dominic. În Santa Maria Maggiore [5] —

AVC 2012

în capela care adăpostește tabloul lui Masaccio și care se află alături de ușa ce dă spre San Giovanni — a lucrat, tot în frescă, o Bunăvestire, în care a înfățișat și un edificiu, vrednic de luat în seamă, fiind ceva nou și greu pentru acele vremuri, deoarece li se arăta pentru întîia oară artiștilor, într-un chip frumos, cu grație și bine proporționat, cum se îndepărtează liniile una de alta și ce trebuie făcut pentru ca într-un plan în care spațiul e neîndestulător, acesta să pară destul de larg și avînd adîncime; iar cei care au iscusința de-a adăuga, cu oarecare meșteșug, umbre acolo unde trebuie și lumini — și asta numai prin mijlocirea culorilor — fac, fără îndoială, ca ochiul să se înșele, iar pictura să pară vie și în relief.

Într-o mănăstire dinafara Florenței — și anume la San Miniato[6] — a lucrat, de asemenea, viețile Sfinților Părinți, folosind atît verdele de Verona cît și alte culori. Se spune că în timp ce Paolo lucra la această operă, superiorul de pe atunci al mănăstirii îi dădea să mănînce aproape numai brînză. Din care pricină, săturîndu-se de brînză pînă peste cap, Paolo, oricît de sfios era, s-a hotărît să nu se mai ducă la lucru și, de aceea, ori de cîte ori auzea că era căutat de vreun călugăr trimis de superior, lăsa să se creadă că nu e acasă; iar dacă, din întîmplare, întîlnea prin Florența vreo pereche de călugări din acel ordin, o lua la fugă de-i sfîrîiau călcîiele. Într-o bună zi însă, doi dintre aceștia, mai curioși din fire și mai tineri decît el, l-au ajuns din urmă și l-au întrebat din ce pricină nu se mai înapoiază să-și termine lucrarea începută și de ce fuge astfel atunci cînd vede călugări. — M-ați prăpădit într-un asemenea chip, le-a răspuns Paolo, încît nu numai că fug de voi, dar mă feresc să am de-a face sau să trec chiar și prin fața vreunui tîmplar, iar de toate astea nu-i de vină decît zgîrcenia superiorului vostru, care, hrănindu-mă numai cu bucate pregătite din brînză, mi-a vîrît în trup atîta brînză că mi-e teamă să nu vrea cineva să scoată clei din mine; iar dacă-ș mai continua astfel, poate că nici nu mi s-ar mai spune Paolo, ci Brînză. Despărțindu-se de el în hohote de rîs, călugării i-au spus totul superiorului, care, chemîndu-l înapoi la lucru, nu i-a mai dat brînză, ci cu totul alte bucate.

AVC 2012

Mai tîrziu, Paolo a pictat în capela Sfîntului Girolamo de' Pugliesi, din biserica del Carmine [7], icoana din fața altarului, înfățișîndu-i pe Sfinții Cosma și Damian. În casa familiei de'Medici [8], Paolo a pictat pe pînză, în tempera, cîteva scene cu animale, acestea din urmă plăcîndu-i întotdeauna și studiindu-le cu multă răbdare pentru a le face cît mai bine; ceva mai mult chiar, avea întotdeauna în casă picturi înfățișînd păsări, pisici, cîini ca și tot felul de animale ciudate pe care reușise să le deseneze, căci sărac fiind, nu-i era cu putință să le țină vii; de altfel, și tocmai fiindcă păsările i-au plăcut mai mult decît orice altceva, a și fost poreclit Paolo Uccello [9]. I-a fost încredințată, după aceasta, execuția cîtorva scene din galeria acoperită din curtea bisericii Santa Maria Novella [10]; în primele — cum treci din biserică în galerie — a înfățișat crearea animalelor, pictînd un nesfîrșit număr de viețuitoare ce trăiesc în apă, pe pămînt sau în văzduh.

A înfățișat, de asemenea, crearea bărbatului și a femeii, precum și păcatul originar, într-o manieră frumoasă și cu multă trudă, ducînd totul la bun sfîrșit; și în această operă i-a plăcut să picteze copaci, într-o vreme în care — de obicei — aceștia nu erau prea bine făcuți.

După terminarea acestei lucrări a pictat, în aceeași galerie acoperită, sub două fresce făcute de mîna altuia, potopul, cu arca lui Noe; cu atîta trudă, artă și rîvnă a înfățișat el aici morții, furtuna, furia vînturilor, strălucirea fulgerelor, prăbușirea copacilor și groaza oamenilor, încît nici nu s-ar putea cere mai mult. Tot aici a mai înfățișat, în perspectivă, un mort căruia îi ciugulește ochii un corb, precum și un copil înecat, al cărui trup, plin cu apă, e umflat ca o bute. A mai arătat, de asemenea, și felurite simțăminte omenești, cum ar fi puțina teamă de apă a doi călăreți care se luptă între ei, sau cumplita groază de moarte a unei femei și a unui bărbat, călări pe o bivoliță, care — umflîndu-se și ea cu apa ce-i pătrunde prin partea dinapoi — îi face să-și piardă orice nădejde de scăpare: întreaga operă vădește atîta frumusețe și desăvîrșire încît i-a adus o faimă uriașă.

Sub scena aceasta a pictat beția lui Noe și luarea lui în derîdere de către fiul său Ham (pentru al cărui chip l-a luat drept model pe prietenul său Dello [11], pictor și sculptor florentin), în vreme ce Sem și Iafet, ceilalți

AVC 2012

fii ai lui Noe, îi acoperă părțile rușinoase, pe care și le arată acesta.

A pictat apoi jertfa adusă pe arca deschisă — înfățișată în perspectivă — unde se văd pînă și stinghiile cuștilor unde stătuseră păsările, care acum ies afară și-și iau zborul, în vreme ce în văzduh se vede Dumnezeu-tatăl plutind deasupra jertfei adusă de Noe și de fiii săi: din cîte chipuri a înfățișat Paolo aici, acesta este cel mai greu de făcut, căci e cu atîta forță reliefat încît, plutind cu capul spre zid, pare să-l străpungă și să se înfigă în el.

În amintirea lui Giovanni Acuto[12], căpitan englez în slujba florentinilor — mort în 1393 — Paolo a pictat cu pămînt verde, în biserica Santa Maria del Fiore, un cal deosebit de frumos și de o mărime neobișnuită; iar călare pe cal, l-a pictat în clarobscur — tot cu pămînt verde — pe sus-numitul căpitan, într-un tablou înalt de zece coți, așezat în mijlocul unuia dintre pereții bisericii, deasupra unui uriaș sarcofag, pe care Paolo l-a înfățișat, în perspectivă, ca și cum trupul s-ar fi aflat închis în el; iar deasupra l-a înfățișat chiar pe Giovanni Acuto pe cal, în veșminte de căpitan, gata de luptă. Această operă a fost și este încă socotită printre cele mai frumoase picturi de acest fel și ar fi fost desăvîrșită, căci perspectiva calului — de o mărime uriașă — este minunată, dacă Paolo n-ar fi înfățișat calul mișcîndu-și picioarele într-o singură direcție, ceea ce caii firește că nu fac, spre a nu se prăbuși (iar lucru acesta s-a întîmplat poate fiindcă Paolo nu era deprins să călărească și nici nu avusese de-a face cu caii tot atîta cît cu celelalte animale); pe postament se află următoarele cuvinte: *Pauli Uccelli opus*[13].

În multe case din Florența se află — pentru a împodobi tăbliile canapelelor, ale paturilor și ale altor mobile — numeroase tablouri mici, pictate în perspectivă, de mîna aceluiași, iar la Gualfonda[14], pe o terasă din fosta grădină a familiei Bartolini, există patru tablouri pe lemn, făcute tot de Paolo și înfățișînd scene de luptă: se văd aici cai și oameni înarmați, purtînd preafrumoasele veșminte din vremea aceea: printre luptători se află Paolo Orsino[15], Ottobuono da Parma, Luca da Canale și Carlo Malatesti, seniorul din Rimini, căpitani — generali cu toții în vremea aceea.

AVC 2012

Chemat de Donato la Padova, pe cînd acesta lucra acolo, Paolo a pictat, la intrarea palatului Vitali[16], cu pămînt verde, cîțiva giganți, care (după cum am găsit într-o scrisoare în latinește, trimisă de Girolamo Campagnolo lui *messer* Leonico Tomeo, filozoful) sînt atît de frumoși, încît Andrea Mantegna[17] îi prețuia nespus de mult. Uriașă a fost cu adevărat truda depusă de Paolo în pictură, căci a desenat atît de mult, încît le-a lăsat rudelor sale — după cum am aflat de la acestea — cufere întregi pline cu desene.

Cu toată ciudățenia sa, Paolo prețuia mult talentul artiștilor și — pentru a rămîne ca amintire urmașilor — a pictat cu mîna sa — într-un tablou lung, pe care-l ținea în casă, cinci bărbați de seamă: unul dintre ei era pictorul Giotto, ca făclie a artei și ca înnoitor al ei; al doilea, întruchipînd arhitectura, era Filippo al lui *ser* Brunelleschi; ca sculptor, îl pictase pe Donatello; pentru perspectivă și ca pictor animalier se înfățișase pe sine însuși, iar ca matematician, se afla acolo Giovanni Manetti[18], prietenul său, cu care zăbovea în lungi convorbiri privind lucrările lui Euclid[19]. Se spune că avîndu-l de pictat — în Mercato Vecchio, deasupra porții San Tommaso[20] — pe Sfîntul Toma pipăindu-i rănile lui Cristos, Paolo a folosit în această operă toată învățătura sa, spunînd că vrea să arate, cu acest prilej, cît prețuia și cîte cunoștințe avea; în același timp, pentru ca nimeni să nu-i poată vedea lucrarea, decît după terminare, a făcut și o împrejmuire de scînduri; iată de ce, întîlnindu-l într-o zi singur, Donato i-a spus: — Ce operă să fie oare asta pe care o ții atît de zăbrelită? — Ai s-o vezi cînd va fi gata! i-a dat Paolo răspunsul. Donato n-a vrut să-l silească a spune mai mult, gîndindu-se că, la vremea potrivită, va vedea — ca de obicei — cine știe ce minune. Mai tîrziu, aflîndu-se într-o dimineață în Mercato Vecchio pentru a cumpăra fructe, Donato l-a văzut pe Paolo dezvelindu-și opera; salutîndu-l după cuviință, l-a auzit pe Paolo, care ardea de nerăbdare să-i cunoască părerea, cerînd să-i spună cum i se părea pictura aceea. Uitîndu-se la lucrare cu multă băgare de seamă, pentru a vedea cam ce ar fi putut avea în ea frumos, Donato i-a răspuns: — Și tu, Paolo, o dezvelești tocmai cînd ar trebui s-o acoperi! Paolo, adînc întristat, auzi astfel

AVC 2012

cum cel din urmă rod al trudei sale îi aducea mult mai multe batjocuri decît laude şi, nemaiîndrăznind, de ruşine, a scoate capul în lume, se închise în casă, îndeletnicindu-se cu perspectiva, care l-a făcut să rămînă pînă la moarte sărac şi cu sufletul plin de amărăciune. Ajuns la adînci bătrîneţi şi neavînd parte de nici o mulţumire, a murit — în 1432[21] — în al optzeci şi patrulea an al vieţii sale, fiind înmormîntat în biserica Santa Maria Novella.

[1] Se numea, de fapt, Paolo di Dono di Paolo şi era fiul unui bărbier şi chirurg din Pratovecchio. A devenit cetăţean florentin în 1373. S-a născut în jurul anului 1397. În 1403 este amintit de documentele vremii ca ucenic al lui Lorenzo Ghiberti, împreună cu care lucra la uşile bisericii San Giovanni. Între 1425 şi 1432 îl aflăm la Veneţia unde lucrează mozaicuri pentru faţada bisericii San Marco.
Din picturile care s-au păstrat, cele mai importante sînt frescele din biserica florentină Santa Maria Novella, înfăţişînd, una potopul, iar cealaltă jertfa adusă de Noe, caracterizîndu-se amîndouă prin adîncimea gîndirii şi vigoarea artei celui care le-a executat.
Paolo Uccello a murit în anul 1475.
[2] Este vorba de spitalul care s-a chemat mai tîrziu San Matteo; picturile lui Paolo s-au distrus.
[3] Şi picturile de aici au fost distruse.
[4] Idem.
[5] Nu mai există nici tabloul lui Masaccio şi nici frescele lui Paolo Uccello.
[6] Acoperite mai tîrziu cu alb, frescele de aici — despre care nu se poate afirma însă cu certitudine că sînt ale lui Paolo Uccello — au fost scoase din nou la iveală, abia în secolul nostru.
[7] Icoana aceasta a pierit în incendiul din 1771.
[8] Toate picturile de aici s-au pierdut. În inventarul lucrurilor rămase la moartea lui Lorenzo il Magnifico sînt trecute însă şi cîteva tablouri ale lui Paolo Uccello, înfăţişînd lupte între balauri şi lei.
[9] El singur îşi spune astfel într-o declaraţie dată în anul 1446.
[10] Vezi nota nr. 1; sînt într-o stare foarte proastă.
[11] Daniello di Niccolò Delli s-a născut în jurul anului 1404. A lucrat în Siena, Veneţia, Florenţa, precum şi în Spania, unde a şi murit — în 1471 — la Valencia.
[12] Italienizarea numelui condotierului englez John Hawkwood. Acesta mai fusese pictat şi de Agnolo Gaddi, precum şi de Giuliano d'Arrigo, zis şi Pesello (în 1395). Paolo Uccello l-a pictat în 1436. Cele arătate de Vasari mai jos, în legătură cu mişcarea picioarelor calului, nu sînt însă întemeiate, fiind vorba de un anume pas de paradă.
[13] *Opera lui Paolo Uccello* (În limba latină în original).

AVC 2012

[14] Corect — Valfonda. Trei din cele patru picturi pe lemn există încă: una se află în Galeria Uffizi, alta la Galeria Națională din Londra, iar a treia la Luvru.
[15] Cunoscuți condotieri din vremea aceea.
[16] Vitaliani. Toate picturile executate de Paolo Uccello la Padova au dispărut. Giganții au fost pictați în jurul anului 1443.
[17] Vezi «Viața» acestuia.
[18] Corect — Antonio Manetti. Nu se știe însă dacă lucrarea aceasta îi aparține într-adevăr lui Paolo Uccello.
[19] Vestit geometru grec, originar din Alexandria (306—283 î.e.n.). *Elementele* sale constituie baza geometriei plane.
[20] Pictură distrusă.
[21] Informație inexactă. A murit la 11 decembrie 1475, în vîrstă de șaptezeci și opt de ani — nu de optzeci și patru — și a fost îngropat nu în biserica Santa Maria Novella, ci în Santo Spirito.

AVC 2012

LORENZO GHIBERTI

SCULPTOR FLORENTIN

Lorenzo[1] era fiul lui Bartoluccio Ghiberti și a învățat, încă din copilărie, meșteșugul de aurar de la tatăl său, maestru de seamă în această artă, pe care Lorenzo a deprins-o atît de bine, încît a ajuns să-l întreacă pe însuși părintele său. Plăcîndu-i însă mult mai mult arta sculpturii și a desenului, lucra uneori cu culorile[2], iar alteori turna în bronz mici statuete pe care le desăvîrșea cu multă grație. I-a plăcut, de asemenea, să imite tiparele medaliilor antice și i-a înfățișat, după natură, pe numeroși prieteni ai săi din acea vreme. În timp ce, lucrînd cu Bartoluccio, căuta să-și cîștige traiul din acea meserie, în Florența a izbucnit ciuma, în anul 1400; adăugîndu-se la aceasta și unele lupte civile precum și alte grele încercări prin care trecea orașul, Lorenzo s-a văzut nevoit să plece în Romagna, în tovărășia unui alt pictor; aici, și anume la Rimini, au executat, pentru *signor* Pandolfo Malatesti[3], picturile pentru o încăpere precum și numeroase alte lucrări, pe care, spre marea mulțumire a acestuia, le-au dus la bun sfîrșit; răstimp în care Lorenzo n-a încetat însă nici să studieze desenul și nici să modeleze în ceară, în stuc sau în alte materiale asemănătoare.

Nu-și părăsise patria de prea multă vreme cînd ciuma a încetat și, fiindcă sculptura număra pe atunci artiști deosebit de înzestrați, atît străini cît și florentini, Signoria din Florența, împreună cu breasla negustorilor de postav, au găsit că este nevoie — așa după cum

se gîndiseră în atîtea rînduri — să se facă și celelalte două uși de la San Giovanni [4], biserică străveche și cea mai însemnată din acel oraș. S-au înțeles, așadar, între ei să se aducă la cunoștința celor mai de seamă maeștri din Italia să vină la Florența spre a lua parte la un concurs privind executarea în bronz a unor scene asemănătoare cu acelea pe care Andrea Pisano le făcuse odinioară pentru prima ușă; această hotărîre a fost adusă la cunoștința lui Lorenzo, la Pesaro, unde lucra, de către Bartoluccio, care l-a sfătuit să se înapoieze la Florența pentru a da dovadă de ce poate, concursul fiind un bun prilej de a se face cunoscut și de a-și arăta destoinicia; afară de aceasta, trebuia ținut seamă și de cîștigul bănesc, care ar fi fost atît de însemnat încît nici unul, nici altul n-ar mai fi avut nevoie să lucreze giuvaeruri. Cuvintele lui Bartoluccio l-au ațîțat într-atît pe Lorenzo încît, cu toate că *signor* Pandolfo, pictorul celălalt și întreaga curte nu știau cum să-l mai răsfețe, și-a luat rămas bun de la *signor* Pandolfo precum și de la pictor; cu greu și mîhniți l-au lăsat aceștia să plece, zadarnice fiind făgăduielile sau sporirea cîștigului său bănesc, lui Lorenzo părîndu-i-se că mai sînt o mie de ani pînă să se înapoieze la Florența. Părăsindu-i, deci, s-a înapoiat fericit în patria sa. Numeroși străini sosiseră și se și înfățișaseră conducătorilor breslei, care au ales dintre toți un număr de șapte maeștri, trei florentini iar ceilalți toscani: acestora li s-a dat o sumă de bani și s-a hotărît ca fiecare să fie dator a termina într-un an cîte o scenă de probă, de aceeași mărime cu scenele primei porți. Toți conducătorii breslei s-au oprit asupra scenei în care Abraham îl aduce ca jertfă pe fiul său Isac, gîndindu-se că, astfel, maeștrii aceștia vor trebui să aibă de a face cu toate greutățile artei, fiind vorba de o scenă care cuprinde un peisaj, personaje îmbrăcate, nuduri și animale, putîndu-se lucra atît în relief cît și în semi și basorelief. Concurenți la această lucrare au fost: Filippo al lui *ser* Brunellesco [5], Donato [6] și Lorenzo, fiul lui Bartoluccio, toți trei florentini, precum și Iacopo della Quercia [7], sienezul, împreună cu ucenicul său Niccolò d'Arezzo [8], Francesco di Valdambrina [9] și Simone da Colle, zis și de' Bronzi [10]: toți aceștia s-au legat în fața conducătorilor breslei

AVC 2012

să termine scena la timpul hotărît. Apucîndu-se deci de lucru şi folosind toate cunoştinţele pe care le aveau, căutau din răsputeri să se întreacă unul pe altul, fiecare ţinînd ascuns în mare taină ceea ce făcea, pentru ca lucrările să nu semene una cu alta. Avîndu-l pe Bartoluccio, care îl îndruma şi-l silea să execute cu multă trudă numeroase modele înainte de-a se hotărî să-l pună la lucru pe vreunul, Lorenzo singur arăta concetăţenilor săi şi chiar străinilor în trecere, dacă se pricepeau în meserie, pentru a le cunoaşte părerea; şi tocmai părerile acestea au făcut ca el să execute un model desăvîrşit, foarte frumos lucrat. După aceasta, făcînd formele şi turnîndu-l în bronz, modelul a ieşit cît se poate de bine; împreună cu Bartoluccio, tatăl său, l-a şlefuit cu o dragoste şi o răbdare atît de mare, încît mai bine nici că se putea lucra şi duce la bun sfîrşit.

Venind vremea înfăţişării la întrecere şi gata fiind atît lucrarea sa cît şi cele ale maeştrilor pomeniţi mai sus, au fost duse toate în faţa breslei postăvarilor, spre a fi judecate. Apoi, după ce au fost văzute de conducătorii breslei, ca şi de mulţi alţi cetăţeni, părerile ce s-au rostit cu privire la ele au fost felurite. Sosiseră cu acest prilej la Florenţa numeroşi străini — pictori, sculptori şi aurari — pe care conducătorii breslei îi poftiseră să-şi dea cu părerea asupra acestor opere, laolaltă cu ceilalţi maeştri, care erau de fel din Florenţa. Au fost cu toţii treizeci şi patru, deosebit de destoinic fiecare din ei în arta sa; şi oricît se deosebeau între ei ca păreri, unuia plăcîndu-i felul de a lucra al unuia, iar altuia al celuilalt, s-au potrivit totuşi în a spune că Filippo al lui *ser* Brunellesco şi Lorenzo al lui Bartoluccio îşi compuseseră operele lor cu mai mult talent decît alţii, avînd figuri mai numerose şi mai frumoase, pe care le desăvîrşiseră mai bine decît Donato pe ale sale [11], deşi scena acestuia vădea un desen cu totul deosebit.

În lucrarea lui Iacopo della Quercia, chipurile erau bine făcute dar nu aveau fineţe, cu toate că erau desenate frumos şi cu sîrguinţă. Opera lui Francesco di Valdambrina avea şi ea capetele frumos lucrate şi era bine şlefuită; compoziţia era însă încîlcită. Cea a lui Simon da Colle era frumos turnată, acesta fiind

meșteșugul său; desen însă nu prea avea. Proba lui Niccolò d'Arezzo, lucrată cu multă destoinicie, avea chipurile greoaie și nu era bine curățită. Numai scena făcută de Lorenzo ca probă — și care se vede încă în sala de audiențe a breslei postăvarilor — era desăvîrșită întru totul. Întreaga lucrare era bine desenată, compoziția cum nu se poate mai bună, iar figurile zvelte, grațioase și prinse în atitudini pline de frumusețe; fusese de altfel, dusă la bun sfîrșit cu atîta răbdare, încît nu părea să fie turnată și curățită apoi cu scule de fier, ci cu răsuflarea. Văzînd iscusința cu care Lorenzo își desăvîrșise opera, Donato și Filippo s-au tras într-un colț și, vorbind între ei, au hotărît că lucrarea trebuia să i se încredințeze acestuia, avînd ei credința că astfel atît statul cît și cetățenii ar fi fost mai bine slujiți iar Lorenzo, deși încă tînăr, căci nu trecuse de douăzeci de ani [12], avea să culeagă, îndeletnicindu-se cu acest meșteșug, acele roade minunate făgăduite de frumoasa lucrare în care, după părerea lor, arătase mult mai mult talent decît alții; tot ei mai spuneau și că mai curînd s-ar fi dat o dovadă de pizmă neîncredințîndu-se lucrarea lui Lorenzo, decît s-ar fi dat una de mărinimie, încredințîndu-i-o.

Pornind la treabă [13], Lorenzo a început cu poarta care se află peste drum de San Giovanni [14], făcînd pentru una din părți un cadru din lemn de aceeași mărime cu ea, modelînd în el atît capetele care împodobesc fiecare panou cît și celelalte ornamente care vin de jur împrejur. A făcut apoi forma și a uscat-o cu multă grijă, iar într-o casă [15] pe care o cumpărase, aproape de Santa Maria Nuova, acolo unde se află astăzi spitalul țesătorilor, numit pe atunci Aia, a construit un cuptor uriaș, pe care mi-aduc aminte să-l fi văzut și a turnat cadrul în metal. A vrut însă soarta ca turnarea să nu izbutească și de aceea, de cum și-a dat seama că e ceva care nu merge, Lorenzo, fără a-și pierde cumpătul și fără să se sperie, a făcut de grabă o altă formă și neștiut de nimeni a turnat-o încă o dată, izbutind de data asta pe deplin. Așa a făcut de altfel cu întreaga lucrare, turnînd pe rînd fiecare scenă și așezînd-o apoi — cînd era gata — la locul ei. Chiar și împărțirea scenelor este asemănătoare cu aceea pe care o făcuse Andrea Pisano, după desenele lui Giotto [16],

AVC 2012
aflîndu-se deci douăzeci de scene din Noul Testament care continuau pe celelalte, împărțite în opt panouri. În partea de jos, Lorenzo a executat chipurile celor patru evanghelişti — cîte doi de fiecare canat — şi ale celor patru doctori ai bisericii — tot cîte doi de fiecare canat; toţi aceştia nu seamănă între ei nici ca ţinută şi nici ca veşminte: unul scrie, altul citeşte, iar altul e dus pe gînduri; şi aşa, deosebiţi unul de altul cum sînt, arată a fi foarte bine executaţi în firescul lor. În afară de aceasta, înlăuntrul cadrului, urmînd împărţirea scenelor, se află un chenar de frunze de iederă şi alte plante înlănţuite între ele; în fiecare colţ se află apoi cîte un cap de bărbat sau de femeie, executat în relief şi înfăţişînd profeţi şi sibile; toate sînt foarte frumoase şi vădesc, prin lipsa de asemănare dintre ele, cît de talentat era Lorenzo. Deasupra doctorilor şi evanghelştilor pomeniţi, în patru despărţituri de jos, pornind dinspre Santa Maria del Fiore, se află începutul. Astfel, în prima despărţitură se află Bunavestire a Maicii Domnului, unde — în atitudinea Fecioarei care se întoarce cu gingăşie în întîmpinarea îngerului — a lăsat să se vadă spaima şi emoţia ce-o cuprind pe aceasta. Alături este înfăţişată naşterea lui Cristos; aici, Sfînta Fecioară — după ce a născut — stă culcată spre a se odihni; tot aici, Iosif se uită la păstorii şi la îngerii care cîntă. În altă despărţitură, alăturată de aceasta, dar aflîndu-se pe celălalt canat al porţii, la aceeaşi înălţime, urmează venirea magilor, care se închină în faţa lui Cristos, dîndu-i daruri; cu deosebit talent este înfăţişat alaiul lor, care îi urmează cu cai şi alte echipaje.

Alături, îl vedem pe Cristos, în templu, stînd de vorbă cu învăţaţii: sînt foarte bine redate mirarea şi atenţia cu care aceştia îl ascultă pe Cristos, precum şi bucuria lui Iosif şi a Mariei, cînd îl regăsesc. Deasupra acestor patru scene, începînd din dreptul Buneivestiri, urmează botezarea lui Cristos de către Ioan, în Iordan: din înfăţişarea lor se desprinde atît respectul unuia cît şi credinţa celuilalt. Alături vedem apoi ispitirea lui Isus de către Satana, care, înfricoşat de cuvintele lui Isus, arată — prin spaima ce i se citeşte pe chip — că ştie că acesta e fiul lui Dumnezeu. Alături de aceasta, pe celălalt canat, Isus îi alungă pe negutători

din templu, împrăştiindu-le l nii, jertfele, porumbeii şi celelalte mărfuri: scenă în care personajele, prăbuşindu-se unele peste altele, păstrează în cădere o graţie deosebită şi bine studiată. Lîngă aceasta, Lorenzo a înfăţişat naufragiul apostolilor, alegînd momentul în care Sfîntul Petru, ajutat de Cristos, coboară din corabia care se scufundă. Numeroase sînt simţămintele ce se citesc pe chipurile apostolilor, care ajută la salvarea corăbiei, iar din felul cum Sfîntul Petru se îndreaptă către Cristos se poate înţelege credinţa sa. Deasupra scenei botezului, pe celălalt canat, se vede schimbarea la faţă a lui Isus, pe muntele Tabor: prin atitudinile celor trei apostoli, Lorenzo a arătat aici uimirea pe care o încearcă privirile muritorilor în faţa lucrurilor cereşti; tot aici se vede şi Cristos, în dumnezeiasca lui slavă, ţinînd capul sus şi braţele deschise, între Ilie şi Moise. Alături se află învierea din morţi a lui Lazăr, care, ieşind din mormînt cu picioarele şi mîinile legate, stă drept, în picioare, spre marea uimire a celor de faţă; tot aici se află Marta şi Maria Magdalena, care sărută picioarele Domnului, cu umilinţă şi adînc respect. Urmează apoi — alături de aceasta, dar pe celălalt canat — scena în care Isus intră în Ierusalim, călare pe asin, iar copiii evreilor, în atitudini felurite, îşi întind pe pămînt veşmintele precum şi ramuri de măslin şi de palmier; apostolii merg şi ei în urma Mîntuitorului; lipită de aceasta se află Cina cea de taină, foarte frumoasă şi bine gîndită: apostolii sînt înfăţişaţi stînd la o masă lungă, jumătate din ei fiind aplecaţi înlăuntru, iar jumătate în afară. Deasupra scenei care înfăţişează schimbarea la faţă începe scena rugăciunii din grădină, unde pot fi văzuţi apostolii adormiţi, în trei atitudini felurite. Alături de aceasta vedem prinderea lui Cristos şi sărutarea pe care i-o dă Iuda; scenă în care sînt multe lucruri vrednice de luat în seamă: apostolii fug, iar iudeii, ca să pună mîna pe Isus, au atitudini îndrăzneţe şi violente. Alături, pe celălalt canat, îl vedem pe Cristos legat de stîlp: durerea pe care o încearcă în urma bătăilor primite îl face să se răsucească într-o atitudine ce insuflă mila, iar din gesturile făcute de iudeii care îl biciuiesc se poate desprinde cumplita lor furie şi dorinţa de răzbunare. Urmează, alături, scena aducerii lui Isus în

AVC 2012

fața lui Pilat, care se spală pe mîini, osîndindu-l la răstignire pe cruce. Pe celălalt canat, deasupra rugăciunii din grădină, în ultimul şir de scene, se află Cristos, mergînd spre moarte şi purtîndu-şi crucea, condus de o gloată de ostaşi, care, în atitudini ciudate, par să-l tragă cu sila; durerea şi plînsul celor două Marii sînt redate atît de firesc încît nici cel ce a fost de față nu le-a văzut mai bine. Alături, se vede Cristos răstignit, iar jos, pe pămînt, stau îndureraţi şi plini de jale Sfînta Fecioară şi Sfîntul Evanghelist Ioan. Pe celălalt canat, alături de această scenă, urmează învierea; năuciţi de tunet, paznicii zac ca şi morţi, în vreme ce Cristos se înalță către ceruri, iar la glorificarea lui — aşa cum l-a înfățişat geniala iscusință a lui Lorenzo — pare să ia parte chiar şi desăvîrşita frumusețe a trupului său. În ultima despărţitură se află scena coborîrii Duhului Sfînt, unde se pot deosebi gesturile şi atitudinile pline de grație ale celor care îl primesc.

Această operă a fost dusă la bun sfîrşit şi desăvîrşită, fără ca Lorenzo să cruțe vremea sau truda ce o cer lucrările în metal; nudurile sînt nespus de frumoase în toate amănuntele lor trupeşti, iar faldurile, deşi țin încă puțin de vechiul stil de pe vremea lui Giotto, au totuşi în ele ceva ce le apropie de arta timpurilor noastre şi fac ca toate aceste impunătoare personaje să capete o grație plină de eleganță. E drept însă că, la fiecare scenă, compoziția este atît de bine pusă la punct, încît toată lumea a trebuit să găsească îndreptățite acele cuvinte de laudă — şi cele mai de preț — pe care încă de la început le rostise Filippo. Recunoscut şi cinstit de către concetățenii săi, iată-l acum pe Lorenzo proslăvit nu numai de aceştia, ci şi de toţi artiştii, localnici sau străini. Poarta — cu toată ornamentația sa de fructe, ghirlande şi animale, care sînt toate de bronz — a costat douăzeci şi două de mii de florini, iar greutatea metalului din ea se urcă la treizeci şi patru de mii de livre[17].

Terminînd această lucrare, Lorenzo a executat, pentru unul din pilaştrii exteriori de la Or San Michele, o statuie de bronz, înaltă de patru coţi şi jumătate, în amintirea Sfîntului Ioan Botezătorul[18].

În această operă, aşezată la locul ei, în anul 1414, frumosul stil modern începe să se ivească în execuția ca-

pului, în cea a unui braț, care pare de carne, sau a mîinilor, precum și în întreaga atitudine a personajului. Lorenzo a fost primul care a început să imite operele vechilor romani, studiindu-le îndelung, așa precum trebuie să facă oricine vrea să lucreze frumos. Între timp, faima lui Lorenzo, de foarte priceput meșter în turnarea metalului, sporise atît în întreaga Italie cît și în afară; de aceea, după ce Iacopo della Fonte, Vecchietto, sienezul, și Donato — la cererea Signoriei din Siena — executaseră cîteva statui și basoreliefuri din bronz care trebuiau să împodobească cristelnița bisericii San Giovanni [19] și după ce văzuseră în Florența operele lui Lorenzo, sienezii s-au înțeles cu acesta cu privire la executarea a două basoreliefuri înfățișînd scene din viața Sfîntului Ioan Botezătorul.

Maeștrii monetăriei din Florența [20] doreau și ei să așeze o statuie în una din acele firide ce înconjoară Or San Michele, în fața breslei lînii, înfățișîndu-l pe Sfîntul Matei și fiind la fel de înaltă ca aceea a Sfîntului Ioan, despre care s-a vorbit mai sus; încredințîndu-i-o lui Lorenzo, care a dus-o la bun sfîrșit, cu măiestrie, statuia a cules mult mai multe laude decît aceea a Sfîntului Ioan, căci se apropia în mare măsură de stilul modern. Din pricina acestei statui, conducătorii breslei lînii au hotărît ca Lorenzo să execute, în același loc, într-o firidă alăturată, o statuie de bronz la fel de înaltă cu celelalte două, înfățișîndu-l pe Sfîntul Ștefan, patronul lor [21]. Lorenzo a dus-o și pe aceasta la bun sfîrșit, dînd bronzului o foarte frumoasă strălucire. Nici această statuie nu a căpătat mai puține laude decît căpătaseră celelalte două, pe care le lucrase pînă atunci. Pentru a lăsa o amintire despre sine, atît bisericii Santa Maria Novella, în care slujise, cît și patriei, *messer* Lionardo Dati, care era pe vremea aceea conducător al ordinului fraților predicatori, i-a cerut lui Lorenzo să-i execute o placă funerară [22] din bronz, deasupra căreia să-l înfățișeze pe el, mort, în mărime naturală; bucurîndu-se de laude, aceasta a avut ca urmare alte două, așezate în biserica Santa Croce și comandate de Lodovico degli Albizi și Niccolò Valori [23]. După terminarea acestor lucrări, dorind să-i cinstească pe Proto, Iacinto și Nemesio, cei trei martiri ale căror

AVC 2012

moaşte le aduseseră din Casentino, unde stătuseră numeroşi ani fără se se bucure de prea multă cinstire, Cosimo şi Lorenzo de'Medici i-au cerut lui Lorenzo să facă o raclă de metal [24], împodobită la mijloc cu doi îngeri lucraţi în basorelief, care ţin o ghirlandă din frunze de măslin ce înconjură numele celor trei martiri.

În urma acestei deosebit de izbutite lucrări, eforii de la Santa Maria del Fiore au dorit şi ei o raclă din metal [25] în care să aşeze trupul Sfîntului Zanobi, episcopul Florenţei; lungimea raclei a fost de trei coţi şi jumătate, înălţimea fiind de doi coţi, iar pe ea, în afara feluritelor ornamente, Lorenzo a înfăţişat, în partea din faţă, scena în care Sfîntul Zanobi învie copilul care-i fusese lăsat în grijă de către maică-sa şi care murise, în timp ce aceasta se afla în pelerinaj.

În vreme ce operele sale făceau ca faima numelui lui Lorenzo să sporească pe fiecare zi, iar el executa pentru nenumărate persoane tot felul de lucrări în metal — atît în argint cît şi în aur — a căzut în mîna lui Giovanni, fiul lui Cosimo de'Medici o mare cornalină [26], avînd săpată în ea scena în care Apolo pune să fie jupuit Marsia [27]; după cît se spune, această cornalină îi slujise odinioară împăratului Nero drept sigiliu şi de aceea, fiind un lucru rar, atît prin mărimea ei cît şi prin minunata scenă săpată în ea, Giovanni i-a încredinţat-o lui Lorenzo spre a-i face o legătură în aur cizelat; acesta, trudind mai multe luni, a terminat lucrarea, izbutind să înfăptuiască o operă a cărei frumuseţe nu era cu nimic mai prejos de frumuseţea desăvîrşită a scenei săpate în piatră.

Tot din aur a mai făcut şi un nasture pentru hlamida papii Martin. De asemenea, o mitră, măiestrit lucrată din frunze de aur decupate, avînd între ele numeroase mici figuri lucrate în relief, toate socotite a fi deosebit de frumoase.

În anul 1439, papa Eugeniu a venit la Florenţa, unde se ţinea Conciliul pentru unirea bisericii greceşti cu cea romană; văzînd lucrările lui Lorenzo şi plăcîndu-i, a profitat de faptul că se afla acolo pentru a-i comanda o mitră de aur în greutate de cincisprezece livre, împodobită cu perle în greutate de cinci livre şi jumătate şi preţuite numai ele, fără celelalte pietre preţioase, la treizeci de mii de ducaţi de aur [28].

Primind Florența nenumărate laude pentru minunatele lucrări ale acestui genial artist, conducătorii breslei negustorilor de postav au hotărît să-i încredințeze tot lui Lorenzo și executarea din metal a celei de a treia porți de la San Giovanni [29]. Și, cu toate că la execu-tarea celei dintîi urmase întru totul îndrumările lor, iar motivele ornamentale care înconjură atît figurile cît și întreaga poartă, formînd un fel de chenar, erau asemănătoare cu cele ale lui Andrea Pisano, condu-cătorii breslei, văzînd că îl depășise cu mult pe acesta, hotărîră să mute poarta din mijloc—făcută de Andrea—în altă parte, și anume peste drum de Misericordia, punînd-o în locul ei pe cea nouă, făcută de Lorenzo; și socotind că acesta nu va precupeți nici cele mai mari sforțări pe care i-le-ar cere meseria și pe care ar fi în stare să le facă, i-au lăsat mînă liberă, spunînd că poate să lucreze oricum va dori sau va crede el de cu-viință, pentru ca poarta să iasă cît mai împodobită, cît mai desăvîrșită și cît mai frumoasă cu putință, fără a ține seama de vreme sau de cheltuială, și depășin-du-și astfel toate celelalte lucrări ale sale, așa cum îi depășise pe toți ceilalți sculptori dinaintea sa.

Lorenzo a început lucrarea folosind în întregime toate cunoștințele sale, și a împărțit poarta în zece despăr-țituri — cîte cinci de fiecare canat — fiecare despăr-țitură avînd astfel un cot și o treime; de jur împrejur, ca ornament al cadrului în care se află aceste despărțituri, se găsesc mici firide, în care stau așezate douăzeci de sta-tuete, toate deosebit de frumoase, ca, de pildă, un nud înfățișîndu-l pe Samson rezemat de o coloană și ți-nînd în mînă o măciucă; statueta vădește desăvîrșirea pe care o aveau, în vremea celor vechi, acei Hercule lucrați fie în bronz, fie în marmură; aceeași desăvîr-șire o vădește un Ioasaf, înfățișat în vreme ce vorbește, pare-se, în fața armatei; mai sînt apoi numeroși profeți și sibile, deosebindu-se unul de altul prin veșminte, ținuta capului, pieptănătură și alte podoabe; în afară de acestea, se mai află încă douăsprezece personaje [30], care stau culcate în firidele ce formează marginea trans-versală a despărțiturilor; la punctele de încrucișare, în medalioane rotunde, a făcut treizeci și patru de capete [31] de femei, de tineri și de bătrîni, printre care, chiar în mijlocul porții și alături de iscălitura

AVC 2012

lui Lorenzo, se află două chipuri, din care cel mai bătrîn îl înfățișează pe Bartoluccio[32] — tatăl său, iar cel mai tînăr este chiar Lorenzo, fiul celui dintîi și maestrul întregii lucrări; nenumărate frunze, cornișe și alte ornamente, executate cu o nemaiîntîlnită măiestrie, desăvîrșesc opera. Scenele înfățișate pe această poartă sînt alese din Vechiul Testament, iar prima dintre ele este facerea lui Adam și a soției sale, Eva, care sînt deosebit de bine lucrați; se vede că Lorenzo le-a făcut membrele cît a putut mai frumos, voind să arate că, după cum cei care au ieșit din mîna lui Dumnezeu au fost cei mai frumoși oameni ce au existat vreodată, tot astfel personajele acestea ale sale trebuie să le întreacă pe toate celălalte lucrate de el în celelalte opere: rîvnă, cu adevărat uriașă. În aceeași despărțitură, vedem pe Adam și pe Eva cum mănîncă din măr și cum sînt izgoniți amîndoi din rai: de pe chipurile lor se vede că-și dau seama și se rușinează de goliciunea lor dinainte de păcat și caută să și-o acopere cu mîinile; se vede apoi căința care îi încearcă atunci cînd îngerul îi izgonește din rai. În a doua despărțitură, Adam și Eva sînt înfățișați împreună cu Cain și cu Abel, copii mici, născuți de ei: iată-i mai departe, cînd Abel aduce jertfă cele mai bune roade, iar Cain pe cele mai rele; din ținuta lui Cain se desprinde pizma împotriva aproapelui, iar din cea a lui Abel iubirea față de Dumnezeu; de o frumusețe cu totul deosebită este însă felul în care Cain ară pămîntul cu o pereche de boi ce par adevărați și vii, în sforțarea lor de a trage jugul plugului; iată-l apoi pe Abel ucis de Cain, în vreme ce-și păzea turmele; acesta din urmă, într-o atitudine haină și crudă, își ucide fratele cu o bîtă; totul este atît de bine lucrat încît bronzul însuși reflectă moliciunea membrelor lipsite de viață ale frumosului trup al lui Abel; mai departe, în basorelief, se vede Dumnezeu care-l întreabă pe Cain ce a făcut cu Abel; fiecare despărțitură cuprinde, așadar, patru scene. În a treia despărțitură, Lorenzo l-a înfățișat pe Noe ieșind din corabie, împreună cu femeia, fiii, fiicele și nurorile precum și cu toate animalele, atît zburătoare, cît și umblătoare, care, după firea fiecăruia, sînt cizelate cu cea mai înaltă desăvîrșire
307 de care arta a fost în stare atunci cînd a imitat natura;

se vede corabia, deschisă, iar toate nenorocirile abă-tute sînt înfățișate în perspectivă și într-un relief atît de slab, încît grația cu care sînt lucrate nici nu poate fi redată prin cuvinte: în afară de aceasta, chipurile lui Noe și alor săi n-ar putea fi mai vii sau mai desăvîr-șite; totodată, în vreme ce Noe aduce jertfă, se vede ivindu-se curcubeul, semn al păcii dintre el și Dum-nezeu. Cea mai frumoasă dintre toate este însă scena în care Noe sădește vița de vie și — îmbătat de vin — își arată goliciunea, iar fiul său Ham își bate joc de el. Căci, într-adevăr, nici nu ar putea fi mai bine înfățișat atît un om care doarme, lăsînd să se vadă amorțirea membrelor sub înrîurirea vinului, cît și respectul și dragostea celorlalți doi fii care-l acoperă, cu gesturi pline de frumusețe. Mai sînt tot acolo mlă-dițele de viță cu frunze, butoaiele și celelalte unelte ale culesului de vie, făcute cu pricepere și așezate în așa fel încît nu numai că nu îngreuiază înțelegerea scenei, dar izbutesc să fie tot atîtea ornamente de mare frumusețe. În cea de-a patra scenă, Lorenzo a ținut să înfățișeze ivirea celor trei îngeri în Valea Mambre; aceștia seamănă unul cu altul, iar alături de ei îl vedem pe acel prea sfînt bătrîn, adorîndu-i, într-o atitudine potrivită și plină de vioiciune, așa cum arată mîinile și chipul său; tot aici i-a înfățișat el cu multă dragoste și foarte frumos pe slujitorii lui Abraham, așteptîn-du-și la poalele unui munte, alături de un asin, stă-pînul, dus să-și jertfească fiul; acesta stă dezbrăcat pe altar, iar tatăl său, cu brațul ridicat, se pregătește să-și împlinească datoria, dar este împiedicat de un înger care, cu o mînă îl oprește, iar cu cealaltă îi ara-tă oaia pe care s-o aducă jertfă, scăpîndu-l astfel pe Isac de la moarte. Scena este într-adevăr minunată, și, printre altele, se vede uriașa deosebire dintre mem-brele gingașe ale lui Isac și cele, mai puternice, ale slujitorilor; e limpede că nici o lovitură de daltă n-a dat Lorenzo fără o deosebită pricepere. În această lucrare, Lorenzo pare să se fi depășit pe sine însuși atunci cînd a învins greutatea înfățișării construcțiilor precum și atunci cînd a înfățișat nașterea lui Isac, Iacob și Esau, sau cînd l-a arătat pe Esau vînînd, spre a înde-plini voința tatălui său; același lucru l-a făcut și cînd l-a arătat pe Iacob, care, sfătuit de Rebecca, îi înfăți-

AVC 2012

șează tatălui său un ied fript: la gît el poartă blana iedului, iar Isac îi dă binecuvîntarea. În aceeași scenă se află și niște cîini deosebit de frumoși, fiind parcă vii, ca să nu mai vorbim de personaje, care se poartă așa cum se purtau Iacob, Isac și Rebecca pe cînd erau în viață.

Îmboldit de studiul artei, care îi ușura necontenit munca, Lorenzo și-a încercat talentul în lucrări mai pretențioase și mai grele, înfățișînd, în a șasea despărțitură, momentul cînd Iosif este vîrît de frații săi în fîntînă, sau cînd aceștia îl vînd negustorilor, care, la rîndul lor, îl dăruiesc faraonului [33]; cînd el tălmăcește visul cu foametea și cu leacul strîngerii de bucate, ca și onorurile cu care îl copleșește faraonul. De asemenea, scena în care Iacob își trimite fiii în Egipt, după grîu, iar Iosif, recunoscîndu-i îi trimite înapoi după tatăl lor. În această scenă, Lorenzo a executat un templu de formă rotundă, înfățișat în perspectivă, cu multă iscusință; înlăuntrul acestui templu se găsesc oameni prinși în felurite atitudini, care încarcă grîu și făină pe niște măgari lucrați într-un chip deosebit de frumos. Se vede, de asemenea, ospățul pe care Iosif îl dă fraților săi, ascunzînd cupa de aur în sacul lui Veniamin pentru ca, aflînd-o, să se recunoască și să se îmbrățișeze cu frații săi. Această scenă, din pricina atîtor sentimente și a feluritelor întîmplări înfățișate, este socotită drept cea mai vrednică de prețuire, cea mai greu de executat și cea mai frumoasă din toate operele lui Lorenzo.

E adevărat însă că, avînd un asemenea talent și o atît de mare grație în acest fel de lucrări, Lorenzo nici nu putea să facă chipuri mai puțin izbutite atunci cînd îi veneau în minte compoziții legate de subiecte atît de frumoase; așa stau lucrurile și cu al șaptelea panou, unde a înfățișat muntele Sinai, în vîrful căruia se află Moise, care, în genunchi și plin de cucernicie, primește din partea lui Dumnezeu tablele legii. La jumătatea muntelui se găsește Ioasaf așteptîndu-l împreună cu întregul popor, care stă în picioare, îngrozit de tunete, fulgere și cutremure, în felurite atitudini, înfățișate cu o nespusă siguranță.

Multă iubire de artă și destoinicie a arătat apoi în cel de al optulea panou, în care l-a înfățișat pe Ioasaf mer-

gînd spre Ierihon, ocolind Iordanul și înălțînd cele douăsprezece corturi, pentru cele douăsprezece seminții; toate figurile sînt desăvîrșite, dar mai frumoase sînt cîteva, lucrate în basorelief, înfățișîndu-i pe evrei înconjurînd cu arca zidurile cetății Ierihonului, care se prăbușesc la sunetul trompetelor, iar evreii pun mîna pe cetate; de la figurile din primul plan pînă la munți, de la munți la cetate și de la cetate pînă la fundal — care abia se observă — totul se micșorează potrivit regulilor, fiind lucrat cu o mare desăvîrșire. Zi după zi, Lorenzo capătă tot mai multă iscusință în această artă, ceea ce se și vede în al noulea panou, în care este înfățișată uciderea uriașului Goliat, căruia David îi taie capul, păstrînd o atitudine mîndră și tinerească, în vreme ce armata Domnului o învinge pe cea a filistenilor; aici, Lorenzo a făcut cai, care și tot felul de unelte de război. După aceasta l-a înfățișat pe David, înapoindu-se cu capul lui Goliat în mînă, în vreme ce poporul îl întîmpină cîntînd din instrumente și din gură; și toate aceste simțăminte sînt redate cu vioiciune și siguranță. Întreaga măsură a puterilor sale a rămas ca Lorenzo s-o arate în cel de al zecelea și ultimul panou, unde a înfățișat-o pe regina din Saba vizitîndu-l pe Solomon, urmată de un alai uriaș: aici artistul a lucrat, în perspectivă, o foarte frumoasă clădire, iar personajele sînt tot atît de bine executate ca și cele din scenele de mai înainte, la fel, de altfel, cu ornamentele care înconjoară porțile, cu fructele și cu înfloriturile lor, lucrate cu obișnuita lui iscusință. În această operă — dacă o judecăm în întregul ei sau în parte — se vede cît de mult pot înfăptui talentul și truda unui artist statuar în sculptarea feluritelor reliefuri, așezînd personajele cu inventivitate, făcînd să se deosebească atitudinile femeilor de cele ale bărbaților, înfățișînd clădiri și perspective felurite și îngrijindu-se ca, păstrînd aerul grațios al fiecărui sex, bătrînii să nu-și piardă gravitatea, iar tinerii, frumusețea și farmecul. Se poate spune că această lucrare este într-adevăr desăvîrșită în toate părțile ei și că este cea mai frumoasă operă ce s-a văzut, atît la cei vechi cît și la cei moderni. Și pe bună dreptate merită Lorenzo să fie lăudat de vreme ce Michelangnolo Buonarroti, oprindu-se să privească această operă și cerîndu-i-se

AVC 2012

părerea asupra frumuseții porților, a răspuns: « Sînt atît de frumoase, încît le-ar sta bine ca porți ale raiului! » Iată o laudă cu adevărat nimerită și ieșită din gura unuia care se pricepea să le judece. Și-i bine că Lorenzo le-a putut duce la bun sfîrșit, căci începîndu-le la vîrsta de douăzeci de ani a lucrat la ele vreme de patruzeci de ani, cu o trudă mai mult decît copleșitoare.

Lorenzo s-a îndeletnicit în tot timpul vieții sale cu mai multe meșteșuguri, plăcîndu-i atît pictura cît și pictura pe sticlă, și a pictat — în Santa Maria del Fiore — acele ferestruici rotunde[34] care înconjură cupola, afară de una singură care e făcută de mîna lui Donato, și anume aceea unde Cristos o încoronează pe Sfînta Fecioară. Lorenzo a pictat și celelalte trei ferestre care se află deasupra intrării principale, ca și pe cele ale capelelor și tribunelor.

Tot Lorenzo a scris și un tratat[35], în italiana vulgară, în care a vorbit despre tot felul de lucruri, dar în așa chip încît, citindu-o, nu te alegi aproape cu nimic. Bun în ea, după părerea mea, nu-i decît faptul că, după ce vorbește despre mulți dintre pictorii din antichitate, și îndeosebi despre cei citați de Pliniu, îi pomenește pe scurt și pe Cimabue, pe Giotto și pe mulți alții din vremea aceea; a făcut-o însă mult mai pe scurt decît s-ar fi cuvenit și asta numai pentru ca să se poată lăuda pe sine, descriindu-și amănunțit, una cîte una, toate lucrările sale. Nu voi trece sub tăcere faptul că — de unde la început prezintă cartea ca fiind făcută de către alții — mai tîrziu (ca unul care se pricepea mai bine la desen, tăiat în piatră și turnat în bronz, decît la depănat povești), vorbind despre sine însuși, o face la prima persoană: *am făcut, am spus, făceam, spuneam.* În cele din urmă, ajuns în al șaizecișipatrulea an al vieții sale, cuprins de o febră cumplită, care n-a mai încetat, a murit[36], lăsînd despre sine o faimă, nepieritoare — atît prin operele sale cît și prin condeiele scriitorilor — și a fost îngropat, cu mare cinste, în Santa Croce.

Portretul său, înfățișînd un om chel, se află — împreună cu cel al tatălui său, Bartoluccio — pe ușa cea mare de bronz, a bisericii San Giovanni, pe friza din

mijloc, alături putîndu-se citi următoarele cuvinte:

LAURENTII *Cionis de ghibertis mira arte fabricatum* [37].

[1] Lorenzo Ghiberti s-a născut în anul 1378, ca fiu al lui Cione Buonaccorso. Rămînînd văduvă, mama sa — *madonna* Fiore — s-a recăsătorit cu Bartolo di Michele, căruia i se mai spunea şi Bartoluccio. Pînă în 1443, Lorenzo însuşi îşi spunea Lorenzo di Bartolo sau di Bartoluccio. După această dată, din pricina unui proces, a semnat Lorenzo di Cione, după numele adevăratului său tată.
Opera sa principală o constituie, fără îndoială, porţile bisericii (baptisteriu) San Giovanni din Florenţa.
Moare la 1 decembrie 1455.
[2] În *Comentariile* sale, (vezi mai departe) Ghiberti însuşi mărturiseşte: *Sufletul meu era îndreptat, în mare măsură, către pictură.* De altfel în 1423 s-a şi înscris în compania pictorilor, în cea a sculptorilor înscriindu-se abia cu patru ani mai tîrziu.
[3] Comanda lucrărilor din Rimini i-a fost dată de Carlo Malatesta. Din toate aceste picturi nu a mai rămas însă nici una.
[4] Prima uşă fusese executată de Andrea Pisano. (Vezi şi « Viaţa » acestuia).
[5] Modelul prezentat de Filippo se păstrează încă, alături de cel al lui Lorenzo. Toate celelalte s-au pierdut.
[6] Donatello avea însă numai şaptesprezece ani, fiind deci puţin probabil să fi putut lua parte la concurs.
[7] Vezi « Viaţa » acestuia.
[8] E vorba de Niccolò di Piero Lamberti, originar din Arezzo.
[9] Aurar şi sculptor din Siena, fiul lui Domenico del Valdambrino. În 1413 îl ajuta pe Iacopo della Quercia.
[10] Nu se ştie nimic în legătură cu acest artist.
[11] Am arătat că acesta nu luase parte la concurs. Se crede că Vasari confundă, în acest caz, uşile de la San Giovani, fie cu cele ale sacristiei Domului — încredinţate lui Donatello în 1436 — fie cu modelul pentru uşa bisericii San Giovanni din Siena, executat de acelaşi artist.
[12] Avea douăzeci şi trei.
[13] Comanda pentru prima poartă i-a fost dată la 23 noiembrie 1403. În afară de tatăl său vitreg, Bartolo di Michele, şi de Donatello, l-au mai ajutat: Paolo Uccello, Benozzo Gozzoli, fiul său, Vittorio, Bernardo di Piero Giuffagni, Bernardo di Bartolommeo Cennini şi încă mulţi alţii. Lucrarea a fost terminată în aprilie 1424 şi este semnată: OPUS LAURENTII FLORENTINI. (*Opera florentinului Lorenzo*).
[14] Greşală. Peste drum de biserica Santa Maria del Fiore.
[15] La nr. 1, în *via* Bufalini. Nu o cumpărase, ci îi revenise ca o parte din plata cuvenită pentru cea de-a doua poartă.
[16] Inexact. Vezi şi « Viaţa » lui Andrea Pisano.
[17] Livra (it. libbra) este o veche măsură de greutate, reprezentînd circa 326 grame.
[18] Statuia aceasta există încă.

AVC 2012
[19] La execuţia ornamentelor de aici, Vechietta nu a luat parte. Au fost în total şase bucăţi: două din ele i-au fost comandate (în 1417) lui Turino di Sano şi fiului său Giovanni; alte două i-au fost comandate lui Lorenzo Ghiberti, care le-a lucrat către 1417 şi 1427, iar ultimele două lui Iacopo della Quercia, care nu a executat decît una, cealaltă fiindu-i comandată apoi lui Donatello.
[20] Nu aceştia, ci breasla zarafilor i-a comandat statuia Sfîntului Matei, la 26 august 1419. Ghiberti a terminat în 1422.
[21] Statuia există încă. A fost terminată în 1428.
[22] Se află încă în spatele altarului celui mare din biserica Santa Maria Novella.
[23] Nu de acesta, ci de Bartolommeo Valori (1355 — 1427). Lorenzo nu a dat decît desenele pentru cele două morminte, fără a le executa însă, după cum singur mărturiseşte în *Comentariile* sale.
[24] Astăzi se află în Muzeul Naţional din Florenţa. A fost terminată în 1428 (după cum arată data înscrisă pe ea).
[25] Există încă. I-a fost comandată în martie 1432 şi a terminat-o complet în 1446.
[26] S-a pierdut, ca şi toate celelalte opere de giuvaergerie sau aurărie executate de Ghiberti. Amintim că piatra semipreţioasă căreia i se spune cornalină este o varietate de agat, de culoare roşie.
[27] Aluzie la Marsyas, un tînăr frigian care, potrivit mitologiei greceşti, cînta deosebit de frumos din fluier. Îndrăznind să-l cheme la întrecere pe zeul Apolo, iar muzele declarîndu-l învingător pe acesta din urmă, a avut de suferit răzbunarea divinului său rival, care l-a legat de un copac şi l-a jupuit de viu.
[28] Ducatul era o monedă de argint sau de aur de valori diferite, folosită mai întîi la Veneţia, iar apoi la Parma şi în regatul Neapolului.
[29] De fapt, a doua făcută de Ghiberti. Vasari o socoteşte însă şi pe cea executată de Niccola Pisano.
[30] Inexact. În realitate sînt numai patru: două sus, iar două jos.
[31] Inexact. Sînt numai douăzeci şi patru.
[32] Bartoluccio murise cu douăzeci de ani mai înainte. Personajul îl înfăţişează tot pe Lorenzo, în vîrstă de aproape şaptezeci de ani.
[33] Potrivit Bibliei, Iosif i-a fost vîndut, şi nu dăruit, lui Putifar, comandantul trupelor faraonului.
[34] În *Comentariile* sale, Ghiberti mărturiseşte singur că a dat desene pentru şase asemenea ferestruici, a căror execuţie i se atribuie lui Bernardo di Francesco, maestru de vitralii.
[35] *Comentariile*, pe care le-am citat în repetate rînduri şi în care Ghiberti vorbeşte atît despre arta şi artiştii greci şi romani, din antichitate, cît şi despre arta modernă şi — mai ales — despre sine.
[36] La 1 decembrie 1455, în vîrstă de şaptezeci şi şapte de ani (nu şaizeci şi patru, cum spune Vasari), fiind înmormîntat în biserica Santa Croce.
[37] *Făcută de arta minunată a lui Lorenzo al lui Cione Ghiberti* (În limba latină, în original).

AVC 2012

MASOLINO DA PANICALE

PICTOR FLORENTIN

Masolino da Panicale [1], din Val d'Elsa, elevul lui Lorenzo di Bartoluccio Ghiberti [2], a fost în tinerețea sa un foarte bun aurar și cel mai destoinic șlefuitor pe care l-a avut Ghiberti; s-a arătat a fi deosebit de talentat și iscusit în executarea faldurilor și a veșmintelor și se pricepea ca nimeni altul la șlefuitul statuilor, după turnare, avînd atît priceperea trebuincioasă cît și un frumos fel de a lucra.

S-a apucat de pictură la vîrsta de unsprezece ani și s-a îndeletnicit apoi toată viața numai cu ea, învățînd coloritul de la Gherardo della Starnina [3].

În timp ce se afla la Roma, unde se dusese ca să învețe, a pictat o sală în vechea [4] casă Orsini de pe muntele Giordano; apoi, din pricina aerului de acolo, care îi dădea dureri de cap, s-a înapoiat la Florența și a pictat în biserica del Carmine, alături de capela del Crocifisso, un Sfînt Petru care se vede încă și astăzi [5]. Din pricina acestei lucrări, lăudată de artiști, i s-a dat să picteze, în capela de'Brancacci [6], din aceeași biserică, scene din viața Sfîntului Petru; dintre acestea, a dus cu rîvnă la bun sfîrșit o mare parte, cum e scena de pe boltă, în care sînt înfățișați cei patru evangheliști; scena în care Cristos îi ia de la năvoade pe Andrei și pe Petru, acesta din urmă fiind arătat și cum își plînge păcatul, săvîrșit mai tîrziu, atunci cînd s-a lepădat de Cristos; predicile aceluiași pentru aducerea mulțimilor la dreapta credință; naufragiul apostolilor pe vreme de furtună; scena în care Sfîntul Petru o vindecă pe fiica sa Petronilla;

AVC 2012

apoi scena unde i-a înfățișat pe Sfinții Petru și Ioan ducîndu-se la templu, în fața porții căruia se află un sărman bolnav care le cere de pomană, iar ei, neputîndu-i da nici aur, nici argint, îl vindecă, făcînd semnul crucii. În toată această lucrare, personajele sînt înfățișate cu multă și deosebită pricepere, au măreție în ținută, frumusețe și unitate în colorit, iar desenul are forță și relief.

Privind de atîtea ori operele lui Masolino, am găsit că maniera sa se deosebește mult de cea a înaintașilor săi, personajele avînd măreție, iar draperiile căzînd — ușoare — în falduri frumoase. Capetele personajelor sale sînt și ele mult mai frumoase decît cele făcute de înaintași, Masolino prinzînd ceva mai bine atît căutarea ochilor cît și frumusețea altor părți ale trupului.

Masolino a fost înzestrat cu un talent deosebit, foarte unitar și de loc greoi în picturile sale, care lasă să se vadă că au fost duse la bun sfîrșit cu mare dragoste și iscusință. Stăruința și dorința neîntreruptă de a trudi i-au distrus sănătatea și l-au doborît înainte de vreme, răpindu-l fără milă de pe lume. Masolino a murit tînăr, în vîrstă de treizeci și șapte de ani,[7] zădărnicind nădejdile pe care lumea și le pusese în el.

[1] Se numea, de fapt, Tommaso și era fiul maestrului ipsosar Cristofano di Fino. S-a născut în anul 1382 sau 1383. La 18 ianuarie 1424 se înscrie în breasla medicilor și spițerilor — din care făceau parte și pictorii — și lucrează la Empoli, pentru congregația Sfintei Cruci. Către 1426 se află în Ungaria, unde lucrează pentru faimosul Pippo Spano.

[2] Vasari îl confundă pe Masolino — care era doar cu doi ani mai mic decît Ghiberti și nu-i putea fi deci elev — cu un anume Tommaso di Cristofano (Cristoforo) di Braccio, înmatriculat în breasla giuvaergiilor la 20 septembrie 1409 și mort la 13 ianuarie 1431, care l-a și ajutat pe Ghiberti.

De altfel, de unde la început ne spune că Masolino s-a îndeletnicit încă din tinerețe cu giuvaergeria, Vasari nu se sfiește de loc — numai cîteva rînduri mai departe — să afirme că același Masolino a învățat pictura încă de la unsprezece ani și că s-a îndeletnicit apoi toată viața numai cu ea.

[3] Nici un document nu certifică această afirmație chiar dacă, în ceea ce privește vîrsta celor doi maeștri, lucrul ar fi cu putință. (A se vedea și «Viața» lui Gherardo Starnina).

[4] Picturile de aici s-au distrus.

AVC 2012

[5] Pictură distrusă în 1675, cu prilejul construirii capelei Corsini.
[6] Frescele din capela Brancacci există încă: începute de Masolino, au fost însă continuate de Masaccio şi terminate de Filippino Lippi. Este deci greu să se stabilească partea care-i revine fiecăruia, iar supoziţiile ce se fac în această privinţă sînt totuşi lipsite de un temei cert, aceeaşi valoare avînd-o, de altfel, şi afirmaţiile făcute de Vasari asupra acestei probleme.
[7] Ar însemna să fi murit în 1420. Documentele vorbesc despre el chiar şi în 1427, iar condica morţilor din Florenţa arată că, la 18 octombrie 1447, un oarecare Tommaso di Cristofano (deci identic ca nume) era îngropat în biserica Santa Maria del Fiore.

MASACCIO

AVC 2012

MASACCIO

PICTOR DIN SAN GIOVANNI DI VALDARNO

Dorind să devină cunoscut și avînd credința că pictura nu-i altceva decît înfățișarea prin desen și culoare a tuturor lucrurilor vii din natură — așa cum le-a zămislit ea — și că acela care urmează cît mai stăruitor această cale poate să treacă drept un artist desăvîrșit, Masaccio [1], studiind fără răgaz, a învățat atîta, încît poate fi numărat printre cei dintîi care, în mare măsură, au eliberat arta de înțepeneala, stîngăciile și greutățile care o copleșeau; tot el a fost primul care le-a dat personajelor sale o ținută frumoasă, mișcare, noblețe și vioiciune precum și un oarecare relief, apropiat, într-adevăr, de cel firesc, lucruri pe care — pînă la el — nu le mai făcuse nici un alt pictor.

Locul de naștere al lui Masaccio a fost Castello San Giovanni di Valdarno.

Era un om tare ciudat, umblînd mai mult cu capul prin nori și, ca unul ale cărui gînduri și voință erau îndreptate numai spre artă, avea puțină grijă de sine însuși, iar de alții chiar și mai puțină. Și, pentru că niciodată n-a vrut să se gîndească în vreun fel la nevoile sau treburile lumești și nici măcar la îmbrăcămintea sa, nu le cerea datornicilor săi banii decît atunci cînd ajungea la mare ananghie. În loc de Tommaso, cum îl chema, toată lumea i-a spus Masaccio; și nu fiindcă ar fi fost un om rău — căci era însăși bunătatea — ci pentru marea lui nepăsare; cu toate acestea, nici nu se poate spune cu cîtă dragoste se arăta, întotdeauna, gata să-i facă altuia pe plac sau să-i fie de folos.

A început să lucreze în vremea cînd Masolino da Panicale picta capela familiei Brancacci[2] din biserica del Carmine din Florența și a mers, pe cît a putut, pe urmele lui Filippo și ale lui Donato, deși arta lui era diferită de a acestora, el căutînd tot timpul să facă numai chipuri vii și desăvîrșite, cît mai apropiate de natură. Spre deosebire de ceilalți artiști, desenul și pictura sa erau atît de apropiate de ceea ce fac astăzi artiștii încît operele sale pot sta, fără îndoială, alături de orice desen sau pictură din zilele noastre. A lucrat cu multă sîrguință și a învins cu iscusință și în chip minunat toate greutățile perspectivei.

A căutat, mai mult decît alți maeștri, să-și picteze personajele goale și în perspectivă, lucruri puțin obișnuite înainte de el. Făcea totul cu multă ușurință, iar draperiile sale nu erau de loc încărcate. Există, făcut de mîna lui, un tablou în tempera[3], înfățișîndu-o pe Sfînta Fecioară cu pruncul în brațe, împreună cu Sfînta Ana; acest tablou se află astăzi în biserica Sant'Ambrogio din Florența, în capela de lîngă ușa ce duce spre vorbitorul călugărițelor.

Nesimțindu-se în largul său la Florența și împins de rîvna și iubirea sa pentru artă, Masaccio s-a gîndit că, pentru a învăța și a-i depăși pe alții, trebuie să se ducă la Roma, și așa a și făcut. Aici, cîștigîndu-și o faimă foarte mare, a pictat pentru cardinalul di San Clemente o capelă în biserica San Clemente[4] — înfățișînd, în frescă, patimile lui Cristos, cu răstignirea între tîlhari, și scene din martiriul Sfintei Ecaterina.

În biserica Santa Maria Maggiore, într-o capelă micuță de lîngă sacristie, a pictat, într-un singur tablou, patru sfinți[5], atît de bine executați, încît par să fie în relief; în mijlocul aceleiași biserici a pictat-o pe Santa Maria della Neve; a făcut, de asemenea, și portretul papii Martin, în mărime naturală, cu o sapă în mînă, însemnînd cu ea temeliile bisericii; alături de el, se află împăratul Sigismund al II-lea.

Într-o zi, Michelagnolo, împreună cu care priveam această operă, a lăudat-o mult, adăugînd apoi că personajele de mai sus trăiau încă pe vremea lui Masaccio, căruia — pe cînd lucrau la Roma — Pisanello și Gentile da Fabriano îi trecuseră o parte din decorarea pereților bisericii San Ianni[6], lucrare ce le fusese încredințată

AVC 2012

de papa Martin [7]; aflînd însă de rechemarea din exil a lui Cosimo de'Medici [8] — de care fusese mult ajutat și ocrotit — Masaccio s-a înapoiat la Florența, iar aici — murind Masalino da' Panicale [9], care o începuse — i s-a încredințat pictarea capelei familiei Brancacci din biserica del Carmine. Înainte de a se apuca de lucru a pictat — ca încercare și ca dovadă a progreselor pe care le făcuse în artă — acel Sfînt Pavel[10], care se află alături de locul unde cad frînghiile clopotelor. Și, într-adevăr, negrăit de mare este frumusețea acestui tablou, iar măreția pe care o are chipul sfîntului — înfățișat sub trăsăturile lui Bartolo di Angiolino Angiolini[11], pictat în mărime naturală — este atît de puternică, încît se pare că acestuia nu-i lipsește decît graiul. Privind acest tablou, cel care nu-l știe pe Sfîntul Pavel va înțelege atît binefăcătoarele însușiri ale civilizației romane cît și neînvinsa putere a acelui suflet preacucernic, care se dăruise pe de-a întregul credinței. În aceeași pictură, Masaccio a mai dat dovadă și de o minunată pricepere a perspectivei, micșorînd, de jos în sus, toate cele înfățișate.

S-a întîmplat ca, în vreme ce el lucra la această operă, să fie sfințită sus-pomenita biserică del Carmine[12]; în amintirea acestei zile, Masaccio a pictat cu pămînt verde și în clarobscur, deasupra ușii ce duce din biserică în mănăstire, întreaga scenă a sfințirii [13], așa cum s-a desfășurat ea, înfățișînd o mare mulțime de cetățeni în mantale și cu glugi în cap, care merg în procesiune; printre aceștia i-a făcut pe Filippo al lui *ser* Brunellesco, încălțat cu sandale, pe Donatello, pe Masolino da Panicale, fostul său maestru, pe Antonio Brancacci [14], care îi comandase pictarea capelei, pe Niccolò da Uzzano, pe Giovanni di Bicci de'Medici și pe Bartolommeo Valori[15]; aceștia se mai găsesc făcuți, tot de aceeași mînă, și în casa lui Simon Corsi[16], gentilom florentin. L-a pictat, de asemenea, pe Lorenzo Ridolfi[17], care era pe atunci ambasador al republicii florentine la Veneția; nu s-a mulțumit însă numai cu pictarea acestor gentilomi, în mărime naturală, ci a pictat și poarta mănăstirii, precum și pe portar, cu cheile în mînă. După aceasta, înapoindu-se la lucrul său din capela de'Brancacci, a mers mai departe cu înfățișarea vieții Sfîntului Petru, lucrare începută încă de Masolino, du-

AVC 2012

cînd la bun sfîrşit o parte din ea; e vorba de predica Sfîntului Petru[18], de izbăvirea celor betegi, de învierea morţilor şi de vindecarea paraliticilor, atunci cînd se îndreaptă spre templu împreună cu Sfîntul Ioan. Din toate aceste scene, cea mai vrednică de luat în seamă se vădeşte a fi aceea în care Sfîntul Petru, pentru a plăti dajdia, scoate banii din pîntecele unui peşte[19], potrivit poruncii lui Cristos; aici, în afara propriului său chip, sub care Masaccio îl înfăţişează pe cel din urmă dintre apostoli, pictîndu-se cu ajutorul oglinzii şi atît de bine încît pare viu, se mai vede şi îndrăzneala cu care îşi pune Sfîntul Petru întrebarea cît şi atenţia cu care apostolii, înconjurîndu-l în felurite atitudini pe Cristos, aşteaptă hotărîrea acestuia cu atîta încordare, încît par că trăiesc cu adevărat; cel mai mult iese în lumină tot Sfîntul Petru, care, căznindu-se să scoată banii din pîntecele peştelui, are faţa îmbujorată din pricină că stă aplecat; apoi, cînd plăteşte dajdia, se vădeşte şi mai bine patima şi lăcomia cu care cel ce-o primeşte numără banii, privindu-i în mînă cu o nespusă plăcere.

După aceasta, Masaccio a pictat minunea învierii fiului de rege, înfăptuită de Sfinţii Petru şi Pavel; din pricina morţii lui Masaccio, această operă a rămas însă netermi-nată şi a fost desăvîrşită, mai tîrziu, de Filippino [20]. În scena în care Sfîntul Petru e înfăţişat botezînd, se dă multă preţuire unui personaj gol, lucrat cu frumoase reliefări şi cu multă gingăşie, care tremură, cuprins de frig, printre ceilalţi botezaţi; artiştii vechi şi noi au arătat întotdeauna respect şi admiraţie faţă de această pictură.

Iată de ce, pînă în ziua de astăzi, nenumăraţi desenatori şi maeştri au vizitat necontenit această capelă în care se mai află şi alte chipuri pline de viaţă şi atît de frumoase, încît se poate pe bună dreptate spune că nici un alt maestru din acele vremuri nu s-a apropiat de artiştii din zilele noastre mai mult decît Masaccio. Tocmai de aceea, truda sa merită oricîte laude, îndeosebi pentru că, prin măiestria sa, a dat naştere frumoasei maniere a vremurilor noastre. Şi că acesta este adevărul, o dove-deşte faptul că cei mai preţuiţi sculptori şi pictori care au trăit după el şi au venit în această capelă, ca să studieze şi să deprindă cît mai bine meşteşugul, au ajuns maeştri de seamă, stăpîni pe arta lor, aşa cum au fost:

AVC 2012

Fra Giovanni da Fiesole [21], Fra Filippo, Filippino — care a terminat capela — Alesso Baldovinetti, Andrea del Castagno, Andrea del Verrocchio, Domenico Ghirlandaio, Sandro di Botticello, Lionardo da Vinci, Pietro Perugino, Fra Bartolommeo di San Marco, Mariotto Albertinelli, dumnezeiescul Michelagnolo Buonarroti, Raffaello da Urbino însuși — a cărui frumoasă manieră are începuturile tot aici — Granaccio, Lorenzo di Credi, Ridolfo del Grillandaio, Andrea del Sarto, Rosso, Franciabigio, Baccio Bandinelli, Alonso Spagnuolo [22], Iacopo da Pontormo, Pierino del Vaga și Toto del Nunziata [23]; cu un cuvînt, toți cei care au căutat să deprindă această artă n-au șovăit să vină în această capelă pentru ca, studiind personajele lui Masaccio, să-și însușească de la ele învățăturile și canoanele măiestriei.

Iar dacă nu am dat numele numeroșilor artiști străini care au venit de asemenea să studieze în această capelă, ajunge să spun că — în artă — încotro aleargă capul, tot într-acolo aleargă și membrele [24].

Dar, cu toate că lucrările lui Masaccio s-au bucurat întotdeauna de multă prețuire, mai sînt unii cărora li se pare — ba alții chiar o cred cu tărie — că el ar fi cules mult mai multe roade pe ogorul artei, dacă moartea, care l-a izbit la douăzeci și șase de ani, nu l-ar fi răpit atît de curînd. Fie din pricina pizmei, fie pentru că lucrurile frumoase sînt de obicei trecătoare, el a murit în plină înflorire; și a pierit, de altfel, atît de pe neașteptate, încît unii au socotit că otrava a fost aici mai vinovată decît orice altă întîmplare [25].

Se zice că, aflînd de moartea lui Masaccio și fiind cuprins de o durere copleșitoare, căci trudise vreme îndelungată pentru a-i lămuri multe reguli de perspectivă și de arhitectură, Filippo al lui *ser* Brunellesco ar fi spus: « Am suferit o pierdere uriașă prin moartea lui Masaccio ». A fost înmormîntat în biserica del Carmine, în anul 1443 [26].

[1] Masaccio s-a născut la 21 decembrie 1401, ca fiu al lui *ser* Giovanni di Simone Guidi. În 1422 îl găsim înscris în breasla medicilor și spițerilor, iar în 1424 în condica pictorilor. La începutul activității sale de

AVC 2012

pictor, suferă influența lui Masolino da Panicale, îndeosebi în ce privește înfățișarea îngerilor.
În scurta sa existență a pictat mult, lăsînd numeroase opere. A murit între 1427 și 1429 în vîrstă de nici treizeci de ani.
2 A pictat aici, împreună cu Masolino da Panicale (vezi și « Viața » acestuia).
3 Se află astăzi în Galeria Uffizi, din Florența. În această operă de tinerețe, mai mult decît în oricare alta, este evidentă influența lui Masolino da Panicale.
4 Deși foarte deteriorate, frescele acestea vădesc un stil deosebit de cel al lui Masaccio, amintindu-l mai curînd pe Masolino da Panicale, căruia se și crede că i-ar aparține, în cea mai mare parte.
5 Actualmente în Muzeul din Napoli. Tabloul îi aparține însă lui Masolino de Panicale. (Vezi și « Viața » acestuia).
6 Este vorba de biserica San Giovanni in Laterano.
7 Papa Martin al V-lea, mort în 1431.
8 Faptul s-a petrecut în 1434, adică după moartea lui Masaccio. Toate afirmațiile lui Vasari din acest paragraf nu au, ca atare, nici un temei.
9 Masolino da Panicale moare după Masaccio.
10 Pictură distrusă în 1675, cu prilejul restaurării bisericii.
11 Unul din fruntașii vieții publice din Florența acelor vremuri. Născut în 1373, a îndeplinit felurite sarcini între anii 1406 și 1432.
12 Fapt petrecut la 19 aprilie 1422.
13 Operă distrusă în 1612.
14 Antonio Brancacci murise în anul 1391, iar pictarea capelei i-a fost comandată lui Masaccio de Felice Brancacci, bogat negustor florentin, ambasador al republicii în repetate rînduri, exilat în 1435 de Cosimo de' Medici, adversarul său politic.
15 Bartolommeo Valori făcea parte din cei nouă membri ai Academiei platonice din Florența, înființată de Cosimo de' Medici cel bătrîn.
16 Nu se știe nimic în legătură cu această lucrare.
17 Ambasador al Florenței la Veneția în 1402 (cînd Masaccio avea doar un an) și în 1425.
18 A fost terminată, mai tîrziu, de Filippino Lippi.
19 Nu din pîntecele, ci din gura peștelui.
20 E vorba de Lippi, fiul lui Fra Filippo Lippi.
21 A se vedea în paginile următoare « Viețile » celor mai mulți dintre cei amintiți aci.
22 Este, de fapt, Alonso Berruguete, pictor, sculptor și arhitect spaniol. Trăiește în secolul al XVI-lea și este puternic influențat de stilul Renașterii italiene, pe care îl introduce în Spania. A lucrat pentru regele Carlos al V-lea. Operele sale se află la Valladolid, Salamanca, Toledo și Madrid. Vasari îl amintește și cu alte prilejuri..
23 A fost elevul lui Ridolfo del Ghirlandaio și a lucrat în secolul al XVI-lea.
24 E vorba, bineînțeles, de artiștii străini.
25 Nu există date certe în această privință.
26 Murind la Roma, între 1427 și 1429, nu putea fi înmormîntat la Florența, în 1443.

AVC 2012

FILIPPO BRUNELLESCHI [1]

SCULPTOR ŞI ARHITECT FLORENTIN

Natura zămislește adeseori oameni mici de statură și șterși ca înfățișare, dar ale căror suflete și inimi sînt pline de atîta măreție și nestăvilit avînt, încît, dacă nu se apucă de treburi grele și aproape cu neputință de înfăptuit și nu le duc la bun sfîrșit — spre uimirea celor care-i privesc — viața lor nu poate cunoaște niciodată odihna, iar multe treburi josnice și ticăloase, pe care întîmplarea li le aduce în mînă, ajung — datorită lor — mărețe și de preț.

Iată de ce n-ar trebui să strîmbăm niciodată din nas atunci cînd întîlnim persoane care se îndeletnicesc cu vreo artă, dar care nu au în înfățișarea lor acea grație și frumusețe cu care natura ar fi trebuit să le înzestreze la venirea lor pe lume, căci și vinele de aur se ascund, fără îndoială, sub bulgării de pămînt. Și, nu rareori, în acești inși neînsemnați ca înfățișare se naște atîta mărinimie și atîta sinceritate, încît — unite fiind ele cu o fire nobilă — nu te poți aștepta de la ei decît la lucruri vrednice de cea mai mare uimire, căci se trudesc să înfrumusețeze urîțenia trupului cu virtutea geniului; așa s-au petrecut lucrurile și cu Filippo al lui *ser* Brunellesco, urît la chip nu mai puțin decît *messer* Forese da Rabata [2] sau decît Giotto, dar înzestrat cu o inteligență atît de înaltă încît se poate spune că însuși cerul ni l-a dăruit, spre a da o nouă formă arhitecturii, apucată pe căi greșite încă de sute de ani și în care oamenii din vremurile acelea risipiseră de cele mai multe ori averi uriașe, pentru niște clădiri jalnic desenate, fără

nici un stil, prost împărțite, cu tot felul de scorneli nesăbuite, lipsite de orice umbră de grație și îngrozitor decorate. Și — după ce pământul rămăsese atîția ani fără un om de geniu, înzestrat cu o minte dumnezeiască — a fost voia cerului ca Filippo să lase lumii, drept amintire despre sine, cea mai mare, cea mai înaltă și cea mai frumoasă clădire din cîte au fost înălțate atît în vremurile noastre cît și în cele vechi, arătînd că — deși pierdut — meritul artiștilor toscani nu era totuși mort. Tot cerul îl împodobise, de altfel, cu cele mai înalte virtuți, dintre care pe cea a prieteniei a avut-o în asemenea grad, că niciodată n-a existat vreun alt om mai binevoitor sau mai prietenos decît el. În judecată era lipsit de patimă, iar acolo unde descoperea valoarea și meritele altuia, lăsa de o parte interesele sale sau ale prietenilor săi. Se cunoștea pe sine însuși, îi ajuta pe mulți cu talentul său, iar pe aproapele căzut în nenorocire l-a sprijinit întotdeauna. S-a arătat dușman neîmpăcat al viciilor și nu avea de-a face decît cu cei care trăiau în virtute. Nu și-a risipit nicicînd vremea în zadar, trudind într-una fie pentru sine, fie pentru lucrările sau nevoile altora, iar în timpul preumblărilor sale își cerceta întotdeauna prietenii și-i ajuta.

Ser Brunellesco, luînd de nevastă o tînără foarte cuminte,[3] din nobila familie degli Spini, a primit — drept parte din zestre — o casă în care el și fiii săi au locuit pînă la moarte și care se află peste drum de biserica San Michele Bertelli[4], în colț, după ce treci dincolo de piața degli Agli. Aici, în vreme ce trăia fericit, i s-a născut — în anul 1377 — un fiu, căruia i-a dat numele de Filippo, în amintirea răposatului său tată, bucurîndu-se din tot sufletul de această naștere. Încă din copilărie, *ser* Brunellesco i-a dat lui Filippo, și cu multă grijă, primele cunoștințe de scriere și de gramatică; copilul părea să aibă o închipuire bogată și o minte deosebit de ascuțită, dar rămînea adeseori dus pe gînduri, ca și cum nu l-ar fi interesat prea mult și nici n-ar fi avut de gînd să ajungă la cine știe ce desăvîrșire în privința acestora; se părea chiar că-l poartă gîndurile spre alte lucruri, mult mai folositoare. Din această pricină, dorind *ser* Brunellesco ca Filippo să îmbrățișeze meseria sa de notar sau pe aceea de medic, a străbunicului[5], se necăjea din cale-afară de mult. Văzîndu-l însă prins tot timpul

AVC 2012

cu felurite lucrări de artă sau manuale, care cereau oarecare iscusință, l-a învățat să socotească și să scrie, iar apoi l-a trimis la un prieten de-al său, aurar, ca să-l învețe desenul [6]. Nu mică a fost bucuria lui Filippo, și nici n-au trecut prea mulți ani pînă cînd a ajuns să monteze pietre prețioase mai bine decît un lucrător bătrîn în meserie. A făcut lucrări în smalț negru, precum și din cele de mai mari dimensiuni, cum sînt, de pildă, cele două busturi de profeți[7], așezate în partea de sus a altarului bisericii San Iacopo din Pistoia.

Intrînd în legătură cu cîteva persoane învățate, a început să se îndrepte cu închipuirea către problemele legate de vreme, de mișcare, de greutate și de roți, interesîndu-l în ce fel se învîrtesc și cum de se mișcă; și a lucrat astfel cu mîna lui cîteva orologii deosebit de bine executate și foarte frumoase. Fără a se mulțumi însă cu aceasta, în sufletul său s-a trezit o nestăvilită dorință de-a sculpta, totul venind de acolo că Donatello, tînăr fiind, și trecînd drept un sculptor deosebit de înzestrat, de la care se aștepta tot mai mult, Filippo a început să lege o strînsă prietenie cu el și să umble tot timpul împreună și, talentați fiind și unul și celălalt, au prins a se iubi atît de mult încît se părea că nici nu mai pot trăi unul fără altul. În timpul acesta Filippo, vădind o mare iscusință în felurite lucrări, se îndeletnicea cu mai multe meserii și de aceea, nu după multă vreme, a ajuns să fie socotit de cei ce se pricepeau în aceasta drept un foarte bun arhitect, lucru pe care l-a și dovedit, executînd numeroase lucrări de reparație a unor case, cum ar fi aceea a rudei sale Apollonio Lapi [8], așezată la colțul zis de'Ciai, spre Mercato Vecchio, la care a lucrat foarte mult, sau cum a făcut și în afară de Florența, la Castello [9], unde a reparat turnul și casa familiei della Petraia. În palatul ocupat de Signorie [10], a hotărît împărțirea tuturor încăperilor din partea în care se aflau cancelariile Muntelui de pietate [11], pentru care a făcut și ușile și ferestrele, luînd drept model felul de-a lucra al celor vechi, nefolosit pe vremea aceea în Toscana, unde arhitectura ajunsese să fie foarte grosolană.

Fiind apoi nevoie să se facă pentru călugării de la Santo Spirito, din Florența, o statuie din lemn de tei, care s-o înfățișeze pe Sfînta Maria Magdalena [12] pocă-
 indu-se, pentru a o așeza într-o capelă, Filippo, care

pînă atunci sculptase numeroase mărunțișuri, dorind să arate că era în stare să ducă la bun sfîrșit și o lucrare de mari dimensiuni, a luat el să facă statuia, care — o dată terminată și așezată la locul ei — a fost socotită ca fiind deosebit de frumoasă.

S-a ocupat îndelung cu perspectiva — pe atunci foarte rău folosită, din pricina numeroaselor greșeli ce se săvîrșeau — și a pierdut cu ea o mulțime de vreme pînă cînd a găsit singur chipul de-a o face să fie și adevărată și desăvîrșită. L-a învățat lucrul acesta și pe bunul său prieten Masaccio, pe atunci pictor tînăr, care i-a făcut cinste prin felul cum a folosit cele învățate, așa cum dovedesc clădirile înfățișate în operele sale. Tot așa le-a arătat și celor care lucrau intarsii — e vorba de arta de a potrivi împreună bucăți de lemn de felurite culori — și atîta imbold le-a insuflat, încît a dat acestei arte un avînt deosebit, înlesnind astfel executarea a numeroase lucrări de mare frumusețe, care, vreme de mulți ani, i-au adus Florenței și faimă, și folos.

Mai tîrziu, înapoindu-se de la învățătură *messer* Paolo dal Pozzo Toscanelli [13] și auzindu-l Filippo vorbind despre artele matematice, și l-a făcut atît de bun prieten, încît a învățat de la el geometria; și cu toate că Filippo nu era un om învățat [14], se descurca atît de bine în toate lucrurile, ajutat fiind de îndelungata-i experiență, încît adeseori îl punea pe celălalt în încurcătură. Cu mintea nu făcea niciodată altceva decît să închipuie și să pună la cale lucruri iscusite și grele, și nu putea găsi o altă minte care să-i dea mai mare mulțumire decît aceea a lui Donato, cu care vorbea de la suflet la suflet, despre greutățile meseriei, spre bucuria amîndurora. Într-una din zile, terminînd un crucifix de lemn [15] care a fost așezat în biserica Santa Croce din Florența, dede-subtul picturii lui Taddeo Gaddi, care-l înfățișa pe Sfîntul Francisc înviind un copil, Donato a vrut să cunoască și părerea lui Filippo; s-a căit însă, căci acesta i-a spus că a răstignit pe cruce un țăran; de aici s-a născut și zicala: «*Ia o bucată de lemn și fă tu unul!*» despre care se vorbește pe larg în viața lui Donato. Din această pricină, Filippo, care nu se supăra niciodată pentru ceea ce i se spunea — deși îndemnul putea să-i trezească mînia — a tăcut chitic luni în șir, pînă cînd a isprăvit

AVC 2012

un crucifix din lemn, de aceeași mărime, atît de bine desenat, atît de frumos, de gingaș și de iscusit lucrat, încît într-o zi, trimițîndu-l acasă, înaintea lui, sub un pretext mincinos, pe Donato (care nu știa că Filippo lucrase o atare operă), acestuia — privind crucifixul — i-a scăpat din mînă un coș plin cu ouă și alte lucruri pe care le adusese ca să prînzească împreună: copleșit de uimire și văzînd cît de iscusit și de frumos lucrase Filippo picioarele, torsul și brațele celui răstignit, precum și ținuta și unitatea operei, Donato nu numai că s-a recunoscut învins, dar mărturisea pretutindeni că era vorba de o adevărată minune. Astăzi, această operă se află în biserica Santa Maria Novella [16], între capelele familiilor degli Strozzi și dei Bardi da Vernio, fiind la fel de mult lăudată și de cei din epoca noastră.

Încredințîndu-i-se lui Lorenzo Ghiberti execuția porților de la San Giovanni, Filippo și Donato [17] — care concuraseră și ei — au hotărît să părăsească împreună Florența și să stea cîțiva ani la Roma, pentru ca Filippo să studieze arhitectura, iar Donato sculptura. În ce-l privește pe Filippo, a luat hotărîrea aceasta fiindcă voia să-i întreacă pe Lorenzo și pe Donato, știindu-se că arhitectura le e de mai mare folos oamenilor decît sculptura și decît pictura.

Așa că, vînzîndu-și o mică proprietate pe care o stăpînea la Settignano, a plecat din Florența însoțit de Donato și s-a dus la Roma [18], unde — văzînd măreția construcțiilor și desăvîrșirea templelor antice — a rămas mut de uimire, părînd năucit aproape. Și astfel, împreună cu Donato, au început să măsoare cornișele, să facă planurile clădirilor și — fără a cruța timp sau bani — nu au lăsat, în Roma sau în împrejurimile Romei, nici un loc pe care să nu-l vadă și să nu măsoare tot ceea ce li se părea cît de cît frumos.

Scăpat de grijile casnice, Filippo, absorbit cu totul de studii, nu se mai îngrijea nici de mîncare și nici de somn, singurul său gînd fiind arhitectura care apusese; arhitectura frumoaselor ordine antice, vreau să spun, nu cea germană și barbară, foarte mult folosită pe vremea lui. În sufletul lui Filippo sălășluiau două idei mărețe: una era întoarcerea la frumoasa arhitectură, socotind el că, regăsind-o, va lăsa despre sine o amintire cu nimic mai prejos decît a lui Cimabue și Giotto;

AVC 2012

iar cealaltă, de a afla chipul în care să poată construi cupola bisericii Santa Maria del Fiore din Florența: greutățile ivite în legătură cu aceasta făcuseră ca, după moartea lui Arnolfo Lapi, să nu se mai găsească nimeni care să aibă îndrăzneala de a o ridica fără o risipă uriașă de armătură lemnoasă. Nu i-a mărturisit însă acest gînd nici lui Donato și nici altcuiva, dar nici nu s-a lăsat pînă n-a cercetat, în Ritonda, din Roma, toate greutățile legate de construcția bolților.

Începînd să ducă lipsă de bani, Filippo își făcea rost de ei montînd pietre prețioase — lucrare bine plătită — pentru unii prieteni de-ai săi, giuvaergii; și fiindcă, între timp, Donato se înapoiase la Florența [19], a rămas singur la Roma, studiind neobosit, cu și mai mare rîvnă și trudă ca înainte, ruinile clădirilor aflate în acel oraș. În anul 1407 [20], aerul orașului înrăutățindu-i puțin sănătatea, Filippo, fiind sfătuit și de prieteni să schimbe aerul, s-a înapoiat la Florența unde, în lipsa lui, cum avuseseră de suferit numeroase clădiri, a făcut nenumărate desene și a dat și multe sfaturi pentru refacerea lor.

În același an, eforii bisericii Santa Maria del Fiore, împreună cu conducătorii breslei postăvarilor au pus la cale o adunare a arhitecților și inginerilor din oraș, pentru a găsi chipul în care să se înalțe cupola; între aceștia se afla și Filippo, care a fost de părere să se dea acoperișul jos, dar să nu se lucreze după planurile lui Arnolfo, ci să se facă un tambur [21] înalt de cincisprezece coți, iar pe fiecare față să se taie cîte o mare fereastră rotundă, luîndu-se astfel o parte din greutatea care apasă pe umerii absidelor, cupola putînd fi, deci, ridicată cu mai multă ușurință; a făcut apoi și planurile la executarea cărora s-a și trecut.

După cîteva luni, fiind pe deplin însănătoșit, Filippo se afla într-o dimineață în piața din fața bisericii Santa Maria del Fiore, împreună cu Donato și alți artiști, vorbind despre problemele de sculptură ale antichității; la un moment dat, Donato a început a povesti că, înapoindu-se de la Roma, trecuse prin Orvieto [22] pentru a vedea atît de lăudata fațadă de marmură a Domului de acolo, lucrată de mîinile a feluriți maeștri și socotită drept un lucru de seamă pe vremea aceea; a povestit, de asemenea, că trecînd apoi prin Cortona, a intrat în biserica parohială unde a văzut un preafrumos

AVC 2012

sarcofag antic [23], pe care erau săpate, în marmură, cîteva scene, lucru rar pe atunci, deoarece nu se dezgropaseră încă numeroasele lucrări din vechime pe care le cunoaștem astăzi; și astfel, aflînd de la Donato felul în care acel maestru lucrase pomenita operă și înțelegînd cît era de frumoasă și de desăvîrșită, Filippo a fost cuprins de o atît de înflăcărată dorință de a o vedea încît, așa cum se afla, în mantie cu glugă și în sandale, fără a spune nimănui încotro se duce, s-a despărțit de ei și — pe jos — s-a îndreptat spre Cortona, împins de voința sa și de dragostea față de artă; văzînd sarcofagul și plăcîndu-i, l-a desenat în peniță și s-a înapoiat cu desenul la Florența, fără ca Donato sau altcineva să-și dea seama că fusese plecat, crezînd cu toții că sta, pe semne, acasă, să deseneze sau să scornească cine știe ce. Cînd s-a înapoiat la Florența și i-a arătat desenul sarcofagului, făcut de el cu atîta răbdare, Donato a rămas de-a dreptul uluit, văzînd cîtă iubire purta Filippo artei.

După aceasta, vreme de cîteva luni, a rămas în Florența, făcînd pe ascuns modele și mașinării, pentru ridicarea cupolei, luînd totuși parte la șotiile celorlalți artiști; atunci a făcut el farsa aceea numită *del Grasso e di Matteo* [24], și tot pe vremea aceea se ducea deseori — și asta numai fiindcă-i făcea plăcere — să-l ajute pe Lorenzo Ghiberti [25] la șlefuitul cine știe cărui amănunt al porților. Aflînd însă că era vorba să se caute ingineri care să ridice cupola, i-a venit într-o bună dimineață cheful să plece la Roma, socotind că mai curînd va fi căutat în lipsă, decît dacă ar rămîne în Florența. Și, într-adevăr, pe cînd se afla el la Roma, cei din Florența — începînd să discute din nou despre lucrare și amintindu-și de mintea lui ascuțită, ca și de îndrăzneala și siguranța părerilor lui, de care duceau lipsă ceilalți maeștri, care păreau pierduți, dimpreună cu zidarii, și neputincioși, siguri fiind că nu vor găsi niciodată nici chipul de-a înălța cupola și nici lemnele trebuincioase pentru a susține armătura și greutatea unei clădiri atît de mari — nerăbdători să vadă lucrarea sfîrșită, i-au scris lui Filippo, rugîndu-l să vină la Florența, iar el — care nici nu dorea altceva — s-a înapoiat cu multă bucurie. La sosirea sa, strîngîndu-se laolaltă eforii bisericii Santa Maria del Fiore și conducătorii breslei negustorilor de postav i-au înfățișat lui Filippo toate greutățile — de

la cea mai însemnată pînă la cea mai măruntă — de care vorbeau ceilalți maeștri, aflați și ei de față, în adunare. La acestea toate, Filippo a răspuns numai prin cîteva cuvinte: — Nu încape îndoială, *signori*, că lucrările mari pot fi duse numai cu mare greutate la bun sfîrșit, iar dacă o asemenea lucrare s-a făcut vreodată cu greutăți, aceasta de care vorbim este legată de greutăți și mai mari decît v-ați fi putut închipui; cît despre mine, nici nu știu măcar dacă cei vechi au ridicat vreodată o boltă atît de înfricoșătoare ca aceasta; de aceea, deși m-am gîndit adeseori la armăturile dinăuntru și dinafară, precum și la chipul în care să se lucreze fără primejdie, n-am putut niciodată găsi dezlegarea acestor probleme, la fel de mult înfricoșîndu-mă atît lărgimea cît și înălțimea construcției. Dacă ar fi cu putință s-o facem rotundă, am putea ține socoteală de metodele folosite de romani cînd au ridicat Panteonul din Roma, adică Ritonda; aici însă e vorba de opt fețe, de lanțuri și de pietrele de la colțuri, un lucru deosebit de greu. Amintindu-mi însă că acesta este un templu închinat lui Dumnezeu și Sfintei Fecioare, sînt încredințat că aceștia nu vor întîrzia să dea pricepere celor ce n-o au și să sporească puterea, înțelepciunea și mintea celui ce se va învrednici să fie autorul unei asemenea lucrări. Cu ce oare vă pot ajuta eu, de vreme ce lucrarea nu e a mea? V-o spun însă deschis că dacă îmi va fi încredințată mie, nu încape nici o îndoială că voi fi în stare să găsesc chipul de-a o înălța fără a întîmpina atîtea greutăți; cum însă eu nici nu m-am gîndit la această lucrare, cum vreți oare să vă spun în ce fel se va face? Dacă, totuși, înălțimile voastre vor hotărî ca această cupolă să fie ridicată, nevoiți veți fi nu numai să încercați cu mine, care nu prea văd cum v-aș putea da cine știe ce sfaturi, ci și să cheltuiți și să dați de veste ca peste un an, într-o anume zi să vină la Florența arhitecți nu numai toscani și italieni, ci și francezi, ca și de orice altă nație, cărora să le propuneți această lucrare, pentru ca, după ce vor fi discutat și hotărît între ei atîția maeștri, ea să-i fie încredințată aceluia care va merge cel mai drept către țintă sau va avea cele mai bune și mai înțelepte idei în legătură cu o asemenea operă; în ce mă privește, nu m-aș pricepe să dau un alt sfat sau să arăt o altă cale mai bună decît aceasta.

AVC 2012

Conducătorilor breslei și eforilor le-a plăcut calea și sfatul dat de Filippo, dar ar fi dorit ca între timp el să facă un plan și să se adîncească în studierea lucrării. Filippo însă, dîndu-le a înțelege că nu-l interesează așa ceva, și-a luat rămas bun de la ei, spunîndu-le că ar fi rugat, prin scrisori, să se înapoieze la Roma. Dîndu-și seama că numai rugămințile lor nu ajungeau ca să-l oprească, eforii și conducătorii breslei i-au pus și pe nenumărații lui prieteni să-l roage; cum însă Filippo nu-și schimba de loc părerea, eforii, ca să-l înduplece, i-au făcut, în dimineața zilei de 20 mai 1417 [26], un dar de bani, așa cum apare în dreptul său în condicile eforiei. Neclintit în părerea sa, el părăsi totuși Florența și se înapoie la Roma [27], unde nu încetă să studieze, adunînd felurite cunoștințe și pregătindu-se pentru o atare lucrare, pe care se gîndea că nimeni altul — ceea ce era neîndoios — n-ar fi fost în stare s-o ducă la bun sfîrșit. Cît despre sfatul de a chema și alți arhitecți, Filippo îl dăduse mai curînd pentru ca aceștia să fie martori ai marii lui îndemînări decît pentru că ar fi crezut că ei ar fi în stare să înalțe cupola sau că ar fi primit, măcar, o atît de grea însărcinare. S-a scurs astfel o groază de vreme pînă să vină din țările lor arhitecții ce fuseseră chemați de către negustorii florentini — care se aflau în Franța, în Germania, în Anglia și în Spania — după cum li se poruncise; aceștia primiseră în același timp și încuviințarea de a cheltui orice sumă de bani pentru a-i căpăta de la principii în slujba cărora se aflau, pe cei mai iscusiți și valoroși maeștri din aceste țări și a-l trimite la Florența.

În sfîrșit o dată cu venirea anului 1420 [28], s-au găsit adunați la Florența toți acești maeștri de peste munți, precum și cei din Toscana și, împreună cu ei, cei mai destoinici artiști florentini; tot atunci s-a înapoiat de la Roma și Filippo.

Adunarea a avut loc în sala de consiliu a eforilor de la biserica Santa Maria del Fiore, de față fiind conducătorii breslelor, eforii și o mînă de cetățeni, dintre cei mai destoinici, voindu-se a se cunoaște părerea tuturor, pentru a se lua o hotărîre asupra modului de a construi cupola. Dîndu-li-se cuvîntul, au fost ascultați unul cîte unul, fiecare arhitect spunîndu-și părerea și înfățișînd planul la care se gîndise. Părerile au fost însă atît de ciudate

AVC 2012

și de deosebite una de alta încît ți-era mai mare dragul să le-asculți: unul spunea să se ridice cîțiva pilaștri zidiți chiar din fundație, pentru a sprijini pe ei arcele și grinzile care aveau să susțină greutatea cupolei; alții, că ar fi bine să se zidească bolta din piatră spongioasă, pentru a-i micșora astfel greutatea; mulți erau de părere să se înalțe un pilastru chiar în mijloc, iar cupolei să i se dea forma unui pavilion, ca cea a bisericii San Giovanni din Florența; n-au lipsit nici cei care au spus că ar fi bine să se umple cupola cu pămînt, în care să se amestece și ceva monedă măruntă, iar după terminarea construcției, să se dea voie oricui ar vrea să ia din acest pămînt, asigurîndu-se astfel scoaterea lui afară de către populație repede și fără nici o cheltuială. Singur Filippo a arătat că se putea zidi cupola fără prea multă lemnărie, fără pilaștri sau pămînt, fără arce costisitoare, ba chiar și fără armătură. Conducătorilor breslelor, eforilor și tuturor cetățenilor, care se așteptau să audă un plan cu totul aparte, li s-a părut că Filippo ar fi spus o nerozie; l-au luat deci peste picior, bătîndu-și joc de el și i-au cerut să vorbească despre altceva, căci ce spusese pînă atunci nu era decît o scorneală de om nebun, așa precum și era el. Filippo, socotindu-se jignit, a spus: « Luați seama, *signori*, că nu e cu putință să ridicați cupola altfel decît așa; și, cu toate că rîdeți de mine, vă veți da seama de aceasta (dacă nu vă veți încăpățîna în a susține că nu trebuie și nu poate fi zidită în alt chip). Iar dacă va fi făcută după cum am gîndit-o eu, cupola va trebui să fie boltită pe măsura unui sfert de cerc, făcîndu-se două bolți, din care — una — zidită înăuntru, iar alta în afară, așa încît să se poată umbla printre ele, înlănțuindu-se întreaga clădire pe dinafară cu clești de piatră, ieșiți din îmbinarea celor opt colțuri, în vreme ce fețele bolții dinăuntru vor trebui și ele întărite cu grinzi din lemn de stejar. E nevoie să ne gîndim la lumină, la scări și la țevile de scurgere a apei de ploaie. Nici unul dintre voi nu și-a bătut capul nici cu punțile care trebuie făcute înăuntru pentru așezarea mozaicurilor și nici cu o mulțime de alte lucruri grele; eu însă, care văd cupola gata construită, îmi dau seama că nu există alt chip sau altă cale de a o înălța decît acestea la care mă gîndesc eu ».

AVC 2012

Şi cu cît el, aprins de atîta vorbire, încerca să-şi expună mai limpede planul, pentru ca ei să-l înţeleagă şi să-i dea crezare, cu atît stîrnea mai multe îndoieli, făcîndu-i pe cei de faţă să-l creadă şi mai puţin şi să-l socotească un dobitoc şi un palavragiu; de aceea, după ce i s-a cerut de cîteva ori să plece — lucru pe care el nu l-a primit nici în ruptul capului — a fost luat pe sus de către slujitori şi dat afară, fiind socotit nebun de-a binelea. Filippo spunea mai tîrziu că din pricina acestei ticăloşii nu mai îndrăznea să iasă prin oraş de teamă să n-audă spunîndu-se: « Iată-l şi pe nebunul acela! »

După adunare, conducătorii breslelor au rămas foarte încurcaţi, din pricină că planurile celorlalţi maeştri erau greoaie, iar al lui Filippo nebunesc — după părerea lor — socotindu-se că acesta dăuna lucrării din pricina a două idei: prima era aceea de a face două cupole, ceea ce ducea la o uriaşă şi zadarnică îngreuiere, iar a doua era aceea de a lucra fără armătură; pe de altă parte, Filippo, care-şi risipise atîţia ani cu studiile pentru a putea obţine această lucrare, nu mai ştia nici el ce să facă, simţindu-se în cîteva rînduri îndemnat să plece din Florenţa. Cu toate acestea, ţinînd să învingă, trebuia să se înarmeze cu răbdare, avînd el încă multe de văzut, ca unul care ştia că minţile celor din oraşul său nu pot rămîne multă vreme neclintite în aceeaşi părere. Ar fi putut, de altfel, să arate şi un mic model pe care-l ţinea ascuns; n-a voit însă să-l dea la iveală, cunoscînd el bine mintea slabă a conducătorilor breslelor, pizma artiştilor şi puţina statornicie a cetăţenilor, care-l părtineau ba pe unul, ba pe altul, după cum îi plăcea fiecăruia. În ce mă priveşte, nici nu mă mir de cele întîmplate, fiecare avînd în acest oraş credinţa că se pricepe în artă tot atît cît şi maeştrii bătrîni; aceasta, în treacăt fie zis, nu are nici o legătură cu cei care, în-tr-adevăr, se pricep.

Filippo a început atunci să aducă, treptat-treptat, la îndeplinire ceea ce nu putuse înfăptui în adunare şi astfel, stînd azi de vorbă cu unul din conducătorii breslelor, mîine cu un efor, precum şi cu numeroşi cetăţeni, şi dezvăluind şi o parte din planurile sale, i-a adus la hotărîrea de a-i încredinţa lucrarea fie lui. fie unuia din arhitecţii străini.

În acest scop, conducătorii breslelor, eforii și cetățenii s-au adunat încă o dată,[29] iar arhitecții și-au înfățișat din nou părerile; toți însă au fost învinși și înlăturați — pe numeroase motive — de către Filippo, și se spune că atunci ar fi avut loc cearta în legătură cu oul, care sună cam astfel: arhitecții ceilalți ar fi vrut ca Filippo să-și expună planul amănunțit și să le arate și modelul așa cum făcuseră și ei; acesta n-a voit însă, dar a propus în fața tuturor maeștrilor străini și localnici ca aceluia care va face să stea un ou pe o marmură dreaptă, arătîndu-și astfel istețimea, să-i fie încredințată și execuția cupolei.

Luînd deci un ou[30], toți acești maeștri au căutat să-l facă să stea drept, dar nici unul n-a izbutit. Cerîndu-i-se atunci lui Filippo să-l facă el să stea, acesta a luat binișor oul și lovindu-l de suprafața marmurii, l-a făcut să stea drept. Fiindcă artiștii murmurau, spunînd că la așa ceva s-ar fi priceput și ei, Filippo le-a răspuns rîzînd că la fel s-ar pricepe să ridice și cupola, dacă i-ar vedea desenele și modelul. În felul acesta, s-a hotărît să i se încredințeze lui sarcina de a conduce lucrarea și i s-a cerut să-i lămurească mai pe larg pe conducătorii breslelor și pe efori.

Ducîndu-se acasă, și-a așternut gîndurile pe hîrtie cît a putut mai limpede, în forma care urmează[31]: « Ținînd seama de greutățile acestei construcții, *magnifici signori*, găsesc că nu-i în nici un fel cu putință să facem o cupolă cu desăvîrșire sferică, dat fiind că partea de deasupra, pe care se sprijină lanterna, ar fi atît de largă, încît, punînd greutatea pe ea, s-ar dărîma numaidecît. Mi se pare de altfel că acei arhitecți, care nu au în vedere veșnicia construcției, nu țin la veșnicia amintirii lor și nici nu știu în ce chip și-o pot asigura. Iată de ce sînt hotărît să înalț o cupolă din mai multe felii, avînd arcul de un sfert de cerc; știut fiind că acest arc împinge tot timpul în sus, punîndu-i deasupra povara lanternei, cupola va rămîne neclintită. În partea de jos, bolta va avea o grosime de trei coți și trei sferturi, iar pe dinafară se va micșora, în formă piramidală, pînă acolo unde se închide, primind deasupra lanterna, la linia de îmbinare bolta avînd o grosime de numai un cot și un sfert. Pe dinafară se va face o altă boltă, avînd în partea de jos o grosime

AVC 2012

de doi coți și jumătate și trebuind s-o ferească de ape pe cea dinăuntru; și ea se va strînge tot în formă de piramidă, micșorîndu-se proporțional, pînă la partea de jos a lanternei, unde se va uni cu cealaltă și nu va mai avea decît o grosime de două treimi de cot. În fiecare din cele opt unghiuri se va afla un pinten, iar pe fiecare față — și anume în mijloc — încă doi; în totul vor fi deci douăzeci și patru de pinteni pe dinăuntru și tot atîția pe dinafară, avînd fiecare o grosime de patru coți. Cele două bolți se vor înălța împreună, zidite în formă de piramidă, micșorîndu-se proporțional pînă la golul pe care îl va închide lanterna. În jurul bolților și o dată cu ele se vor zidi apoi douăzeci și patru de pinteni și șase arce, din piatră tare, bine strînse cu bare de fier amestecat cu cositor; pe deasupra, arcele vor fi înlănțuite cu alte bare de fier, care vor strînge cupola și pintenii. La început va trebui ca zidăria să fie plină, fără nici un gol între cupole, și asta pînă la înălțimea de cinci coți și un sfert, după care se vor pune pintenii și se vor despărți bolțile. Primul și al doilea reazem pentru picior vor fi întărite în întregime cu pietre lungi și tari, așezate de-a latul, așa încît amîndouă bolțile cupolei să se sprijine pe ele. Din nouă în nouă coți, pe înălțimea bolților, se vor face niște bolți mici, de la un pinten la altul, cu puternice cingători din lemn de stejar, unind pintenii pe care se înalță bolta dinăuntru. Pentru a înlesni urcarea, aceste cingători din lemn de stejar vor fi acoperite cu plăci de fier. Pintenii vor fi zidiți din piatră tare, ca și fețele cupolei, care vor fi unite cu pintenii pînă la înălțimea de douăzeci și patru de coți; de aici încolo se va zidi cu cărămidă sau cu piatră spongioasă, după dorința constructorului, pentru a face cupola cît mai ușoară cu putință. În partea dinafară, deasupra ferestruicilor rotunde, se va face un coridor, iar dedesubtul acestuia o galerie cu balustrada traforată, înaltă de doi coți, asemănătoare cu cea a micilor tribune de jos; vor fi, de fapt, două galerii, una deasupra alteia, sprijinindu-se pe o cornișă bogat ornamentată, galeria de deasupra fiind descoperită. Apele cupolei se vor strînge într-un jgheab de marmură, larg de o treime de cot și se vor scurge prin țevi, avîndu-se grijă ca dedesubtul
335 jgheaburilor să se zidească cu piatră tare. Cele opt

AVC 2012

muchii ale cupolei dinafară se vor acoperi cu plăci de marmură, de grosimea trebuincioasă și cu un cot mai înalte decît cupola, formînd astfel un acoperiș lat de doi coți și avînd cîte o gură de apă de fiecare parte; plăcile vor fi așezate în formă de piramidă, de jos și pînă sus, iar bolțile vor fi ridicate fără armătură — precum s-a arătat — pînă la înălțimea de treizeci de coți; de acolo în sus se vor urma sfaturile meșterilor constructori, știindu-se că practica te învață ce ai de făcut. »

Terminînd de scris cele de mai sus, Filippo s-a dus chiar în dimineața aceea și a înmînat hîrtia conducătorilor breslelor și eforilor, care au cercetat totul cu deamănuntul și — deși nu erau în stare să înțeleagă — văzînd încrederea și îndrăzneala lui Filippo, precum și faptul că nici unul din ceilalți arhitecți nu era atît de sigur ca el, care, în tot ce spunea, vădea o atît de fățișă siguranță, propunînd mereu același lucru, de parcă ar fi făcut pînă atunci zece cupole, au hotărît, după ce s-au sfătuit între ei, să-i încredințeze lui lucrarea, spunînd însă că ar fi voit să vadă cum se poate ridica o boltă fără armătură și în mod practic, cu toate celelalte lucruri fiind întrutotul de acord cu Filippo.

Soarta i-a fost prielnică acestei dorințe căci, voind mai de multă vreme Bartolommeo Barbadori să ridice o capelă în biserica Santa Felicità [32] și vorbind despre ea cu Filippo, acesta se apucase de lucru și construise, fără nici o armătură, bolta acestei capele, aflată chiar la intrarea în biserică, în dreapta, alături de agheasmatarul făcut tot de mîna lui; cam în aceeași vreme, tot el a mai făcut, pentru Stiatta Ridolfi, încă o capelă, în biserica Santo Iacopo sopr'Arno [33], alături de capela altarului cel mare; lucrările acestea au trezit mai multă încredere decît toate cuvintele lui Filippo.

Și astfel, căpătînd eforii și conducătorii breslelor încredere în Filippo, atît prin cele scrise de acesta, cît și prin lucrările pe care le văzuseră, au încredințat ridicarea acestei construcții lui Filippo, numindu-l, prin punere la vot, conducător al lucrărilor. Nu i-au îngăduit însă să construiască decît pînă la o înălțime de doisprezece coți [34], spunîndu-i că voiau, mai întîi, să vadă cum iese lucrarea și că — dacă totul va merge așa cum spune el — îi vor încredința, fără îndoială, și restul.

AVC 2012

I s-a părut cam ciudat lui Filippo atîta asprime şi neîncredere din partea conducătorilor breslelor şi eforilor, iar dacă n-ar fi fost sigur că numai el putea să ducă la bun sfîrşit lucrarea, nici nu s-ar fi atins de ea. Totuşi, cum dorea să-şi asigure gloria, a primit, luîndu-şi îndatorirea să ducă lucrarea la bun sfîrşit. Îndatorirea aceasta, precum şi proiectul pe care îl aşternuse pe hîrtie au fost copiate în condica în care ţinea proveditorul socoteala datoriilor şi plăţilor făcute pentru lemne şi marmură, hotărîndu-i-se o simbrie egală cu aceea pe care o primiseră pînă atunci şi ceilalţi conducători ai lucrărilor.

Aflîndu-se printre artişti şi cetăţeni de numirea lui Filippo, unii se bucurau, iar altora le părea rău, astfel stînd lucrurile întotdeauna cu părerea poporului în mijlocul căruia se află şi oameni necugetaţi sau pizmăreţi.

În vreme ce se făceau pregătirile pentru începerea zidăriei, un grup alcătuit din meseriaşi şi cetăţeni s-a înfăţişat conducătorilor breslelor şi eforilor spunîndu-le că s-au grăbit, căci o asemenea lucrare nu trebuia făcută după părerea unui singur om, iar dacă oraşul ar fi lipsit de oameni destoinici — din care are totuşi destui — încă li s-ar mai putea ierta graba; hotărîrea lor nu era însă spre cinstea oraşului şi, dacă s-ar fi întîmplat cine ştie ce nenorocire — cum se întîmplă uneori în timp ce se ridică asemenea construcţii — ar putea fi traşi la răspundere, ca unii care au pus pe umerii unui singur om o sarcină atît de grea, fără a ţine seama de pagubele şi de ruşinea pe care le-ar putea suferi oraşul din pricina aceasta; şi pentru a domoli firea nestăpînită a lui Filippo, ar fi bine să i se alăture un tovarăş.

De deosebită încredere ajunsese să se bucure în vremea aceea Lorenzo Ghiberti, care-şi vădise şi în mod practic destoinicia, executînd porţile de la San Giovanni; şi că era iubit de unele persoane cu mare trecere la cei ce conduceau oraşul s-a vădit destul de limpede, căci văzîndu-se cum sporeşte gloria lui Filippo, persoanele acestea — sub masca iubirii şi a interesului faţă de clădire — au uneltit în aşa fel pe lîngă efori şi pe lîngă conducătorii breslelor, încît lui Filippo i-a fost alăturat şi Lorenzo [35]. În ce stare de deznădejde şi amărăciune s-a aflat Filippo, auzind ce măsură luaseră eforii, se

poate vedea din aceea că puțin i-a lipsit să nu fugă din Florența și, dacă n-ar fi fost Donato și Luca della Robbia, care-l îmbărbătau, și-ar fi ieșit fără îndoială din fire. Cu adevărat nelegiuită și ticăloasă este patima celor care, orbiți de pizmă, pun în primejdie gloria și operele de artă ale altora, și asta din ambiție: din pricina lor, puțin a lipsit ca Filippo să nu-și sfarme modelele, să nu-și ardă planurile și — în mai puțin de o jumătate de oră — să distrugă tot ce agonisise în atîția ani de trudă. Cerîndu-și iertare de la Filippo, eforii l-au îmbărbătat să meargă înainte, încredințîndu-l că el — și nu altul — va fi socotit autorul cupolei; cu toate acestea, i-au dat lui Lorenzo aceeași simbrie ca și lui Filippo. Acesta și-a continuat munca, dar cu mai puțină plăcere, știind că truda o va îndura singur, iar la sfîrșit, cinstea și faima le va împărți pe din două cu Lorenzo. Spunîndu-și că va găsi el mijlocul să curme această stare de lucruri, a mers înainte, împreună cu Lorenzo, pe temeiul celor trecute în scrisoarea sa către efori. S-a gîndit totodată să facă și un model [36] — căci pînă atunci nu fusese încă făcut nici unul — și l-a dat să i-l lucreze un tîmplar ce se numea Bartolommeo [37] și locuia în apropiere de Studio. În acel model, lucrat la scară, a înfățișat toate lucrurile grele, cum ar fi scările luminate, scările întunecoase, toate deschiderile pentru lumină, grinzile, pintenii și chiar o parte din galerie. Aflînd de model, Lorenzo a căutat să-l vadă, dar cum Filippo n-a voit să i-l arate, s-a înfuriat și s-a apucat să facă și el unul, pentru a nu se părea că primește simbria pe degeaba, ci dimpotrivă.

Din aceste modele, acel al lui Filippo a fost plătit cu cincizeci de lire și cincisprezece soldi — după cum se vede dintr-o însemnare făcută în condica lui Migliore di Tommaso, pe ziua de 3 octombrie 1419 — în vreme ce Lorenzo a căpătat pentru al său trei sute de lire, aceasta mai mult din pricina prietenilor [38] și a trecerii de care se bucura, decît a folosului sau nevoii pe care ar fi avut-o construcția de el.

Au durat aceste uneltiri, sub ochii lui Filippo, pînă în anul 1426, nevoit fiind să împartă cu Lorenzo meritul proiectului său: tulburarea prinsese atîta putere în sufletul lui Filippo, încît nu-și mai găsea nici odihnă. Tot gîndindu-se el zi și noapte la toate acestea, s-a

AVC 2012

hotărît să scape o dată pentru totdeauna de Lorenzo, dîndu-și seama că lucrarea n-avea nici un folos de pe urma lui. Amîndouă bolțile cupolei — atît cea dinafară cît și cea dinăuntru — fuseseră ridicate, sub conducerea lui Filippo, pînă la înălțimea de doisprezece coți, urmînd acum să fie așezate cingătorile de piatră și cele de lemn; fiind acesta un lucru greu, Filippo a vrut să stea de vorbă cu Lorenzo, pentru a-și da seama dacă-și frămîntase și el mintea în privința acestor greutăți. Atît de puțin se gîndise însă Lorenzo la toate acestea, încît i-a răspuns că lasă totul pe seama lui, ca autor al proiectului. Răspunsul lui i-a mers la inimă lui Filippo, părîndu-i-se că a găsit mijlocul de a-l îndepărta de construcție, dovedind în același timp că Lorenzo nu avea nici înțelepciunea pe care i-o bănuiau prietenii săi și nici nu merita încrederea care-l adusese în acel loc. Zidarii se și opriseră din lucru, așteptînd să meargă cu ridicarea bolților mai sus de doisprezece coți și să pună cingătorile. Începîndu-se strîmtarea cupolei spre vîrf și fiind deci nevoie să se ridice schele, pentru ca zidarii și ucenicii acestora să poată lucra fără primejdie, căci înălțimea era atît de mare încît numai privind în jos îl apuca frica și amețeala pe orice om, oricît de îndrăzneț ar fi fost, atît zidarii cît și ceilalți meșteșugari așteptau să li se arate cum să pună grinzile și să așeze schelele: dar, cum nici Lorenzo și nici Filippo nu luau vreo hotărîre, s-a iscat un murmur printre toți acești meseriași, care nu se mai vedeau folosiți ca mai înainte; de aceea, fiind oameni nevoiași — care trăiau numai de pe urma brațelor lor — și temîndu-se că nici unul dintre cei doi conducători nu va îndrăzni să meargă mai departe cu construcția, nu aveau nimic mai bun de făcut decît să se învîrte pe lîngă clădire, curățînd și netezind tot ce se zidise pînă atunci.

Într-una din dimineți, Filippo nu s-a mai dus la lucru ci, înfășurîndu-și capul, s-a vîrît în pat; și strigînd într-una, a pus să i se încălzească degrabă șervete și cearceafuri, prefăcîndu-se că-i e rău la pîntece. Auzind aceasta, zidarii, care așteptau să li se spună ce trebuia lucrat, l-au întrebat pe Lorenzo ce aveau de făcut. Acesta le-a răspuns însă că Filippo era conducătorul și că trebuiau să-l aștepte pe el. Unul dintre cei de față l-a întrebat: «Tu nu știi ce are de gînd? — Ba da, i-a răspuns Lo-

AVC 2012

renzo, dar n-am să fac nimic fără el ». A vorbit astfel ca să scape de răspundere, căci, nevăzînd modelul lui Filippo și neîntrebîndu-l niciodată nimic pe acesta, ca să nu pară nepriceput, se gîndea bine la ceea ce spunea, și nu rostea decît cuvinte în doi peri, știind mai ales că i se încredințase această lucrare împotriva voinței lui Filippo. Ținîndu-l însă boala pe acesta mai bine de două zile, au venit la el administratorul construcției, și numeroși meșteri zidari, cerîndu-i într-una să le spună ce anume aveau de făcut. « Îl aveți pe Lorenzo; să facă și el ceva », le-a răspuns Filippo, și asta a fost tot ce s-a putut scoate de la el. Aflîndu-se de toată povestea aceasta, s-au iscat certuri mari și s-au adus critici aspre cu privire la numita lucrare. Unii spuneau că Filippo căzuse la pat de durere că nu mai știe cum să înalțe cupola și fiindcă-i pare rău că a intrat în horă; prietenii îi luau însă apărarea, spunînd că, dacă era cumva bolnav, se îmbolnăvise numai din pricina necazului și a amărăciunii pe care i le pricinuiseră cei ce i-l dăduseră pe Lorenzo drept tovarăș; dar boala lui era boală de pîntece, pe care o căpătase de pe urma faptului că se obosise prea din cale-afară cu executarea lucrărilor. Tot murmurîndu-se astfel, lucrarea se oprise, iar zidarii și pietrarii stăteau degeaba și-l bîrfeau pe șoptite pe Lorenzo, spunînd: « E bun numai să-și ia simbria, dar să conducă lucrarea, habar nu are; ce s-ar face el dacă Filippo n-ar mai fi sau dacă i s-ar prelungi boala? Și apoi, nu-i vina lui dacă acesta s-a îmbolnăvit? » Eforii, văzîndu-se făcuți de rușine din pricina acestei stări de lucruri, s-au hotărît să se ducă după Filippo și, o dată ajunși la el, mai întîi l-au îmbărbătat în privința bolii, iar apoi i-au spus în ce hal de părăsire se afla construcția și cîtă tulburare le pricinuise îmbolnăvirea lui. Înflăcărat și de prefăcuta lui boală, dar și de dragostea ce o avea pentru construcție, Filippo le-a răspuns: « Dar nu-i Lorenzo acolo? De ce nu se ocupă el de toate astea? Mă uimiți de-a binelea! — Nu vrea să facă nimic fără tine, i-au răspuns eforii. — Eu aș face însă, fără el, » le-a întors vorba Filippo. Acest răspuns tăios și cu două înțelesuri le-a fost de ajuns eforilor, care l-au părăsit, pricepînd că era bolnav numai fiindcă voia să lucreze singur. Au trimis deci cîțiva prieteni să-l scoată din pat gîndindu-se să-l îndepărteze pe Lorenzo de la lucrare.

AVC 2012

Întorcîndu-se la lucrare și văzînd de cîtă trecere se bucura Lorenzo, care urma să primească simbrie fără nici un fel de trudă, Filippo s-a gîndit la un alt chip de a-l face de rîs și de-a arăta limpede cît de puțin se pricepea în acest meșteșug; de aceea, de față fiind și Lorenzo, le-a ținut eforilor această cuvîntare: « Dacă timpul care ne e dat să trăim, ca și putința de a muri, ar fi la îndemîna noastra, *signori* efori, nu încape îndoială că multe din lucrările care se încep și rămîn neisprăvite ar putea fi terminate. Întîmplarea cu boala prin care am trecut putea să-mi răpească viața, oprind astfel lucrarea pe loc: de aceea, dacă ne vom mai îmbolnăvi cumva, eu sau Lorenzo — aibă-l Domnul în pază — ca să poată oricare din noi să-și ducă mai departe partea sa de lucrare, m-am gîndit că, așa cum înălțimile voastre ne-ați împărțit simbria, să ne împărțiți și lucrarea, pentru ca fiecare să fie îndemnat a arăta ce știe, căpătînd astfel putința de a cîștiga cinstire și folos pe lîngă această republică. Două sînt lucrările grele care ne stau astăzi în față: una este cea a schelelor, de care este neapărată nevoie, pentru ca zidarii să poată lucra, atît înăuntrul cît și în afara bisericii, adică oriunde este nevoie de oameni, de piatră și de var, și pe care vom pune scripeții pentru ridicarea greutăților și alte asemenea mașinării; cealaltă lucrare este aceea a cingătorilor, care trebuie puse la înălțimea de doisprezece coți, spre a lega cele opt fețe ale cupolei, înlănțuind și strîngînd întreaga construcție, în așa fel încît oricîtă greutate ar fi așezată deasupra, aceasta să nu se prăbușească ci, dimpotrivă, să rămînă în picioare, neclintită. Să ia deci Lorenzo una din aceste lucrări, oricare din ele i-ar părea mai ușor de dus la bun sfîrșit, iar eu voi dovedi că știu s-o înfăptuiesc pe cealaltă fără nici o greutate și astfel nu se va mai pierde nici vremea ». La auzul acestor cuvinte și fiind în joc cinstea sa, Lorenzo a fost nevoit să primească una din aceste lucrări și — deși a făcut-o în silă — s-a hotărît să ia cingătorile, ca fiind o lucrare mai ușoară, bizuindu-se pe sfaturile zidarilor și amintindu-și că la bolta de la San Giovanni din Florența erau niște cingători de piatră, din care putea să copieze măcar o parte, dacă nu totul.

Și astfel, apucîndu-se unul de schele iar celălalt de cingători, au sfîrșit amîndoi. Schelele lui Filippo erau

făcute cu atîta iscusință și pricepere încît mulți au fost nevoiți să-și schimbe părerea pe care și-o făcuseră despre el, căci meșterii lucrau, trăgeau greutăți și stăteau pe schele cu atîta siguranță, de parc-ar fi fost pe pămînt; planurile acestora au și fost de altfel păstrate de către eforie. Cu mare greutate a făcut și Lorenzo cingătoarea pentru una dintre cele opt fețe ale cupolei; o dată terminată, eforii i-au arătat-o și lui Filippo, care nu le-a răspuns nimic. A stat însă de vorbă cu cîțiva prieteni de-ai săi, cărora le-a spus că cingătoarea trebuia pusă de-a-n doaselea decît fusese pusă, și că legătura trebuia cu totul altfel alcătuită; că era, de asemenea, prea slabă pentru greutatea ce urma s-o susțină, căci nu strîngea atît cît ar fi trebuit; cît despre simbria ce i se plătea lui Lorenzo, era și ea — ca și cingătoarea, de altfel — numai bani aruncați pe degeaba. Părerea aceasta a lui Filippo a ajuns și la urechea altora și i s-a cerut să arate ce-ar fi făcut el dacă ar fi avut de făcut o asemenea cingătoare. Scoțînd de îndată desenele și modelele pe care le făcuse, și fiind ele văzute de către efori și de către ceilalți maeștri, toată lumea a recunoscut în ce greșeală căzuseră, și asta numai pentru a-l părtini pe Lorenzo; așa că, voind să repare această greșeală și să arate că-și dau și ei seama cînd un lucru e bun, eforii l-au numit pe Filippo conducător pe viață al întregii construcții, nemaiputîndu-se face nimic fără știrea și voința lui. Ca semn de recunoștință, printr-o hotărîre a eforilor și a conducătorilor de bresle, luată în ziua de 13 august 1423, în fața lui Lorenzo Paoli, notarul eforiei[39], i s-au dăruit o sută de florini, pe care-i putea ridica de la Gherardo, fiul lui *messer* Filippo Corsini, hotărîndu-i-se și o simbrie de o sută de florini pe an, pe tot timpul cît avea să trăiască [40]. Și astfel, dînd poruncă să pornească iarăși lucrările, urmărea totul cu atîta grijă și era atît de ascultat încît nu s-ar fi mișcat nici măcar o piatră pe care el să nu fi voit s-o vadă. În ce-l privește pe Lorenzo, deși învins și aproape făcut de rușine, a fost ocrotit și sprijinit pînă într-atîta de către prietenii săi, încît și-a păstrat simbria, arătînd că nu putea fi scos afară înainte de a se fi scurs trei ani. Pentru cel mai mic amănunt, Filippo făcea fără zăbavă desene, modele de schele pentru zidari și mașini pentru ridicat greutăți. Aceasta nu înseamnă totuși că nu se mai găseau feluriți inși răuvoitori, prie-

AVC 2012

teni de-ai lui Lorenzo, care-l aduceau la deznădejde, izvodind toată ziua modele pentru a-i face concurență; unul, de pildă, a fost făcut de un anume maestru Antonio da Verzelli [41], în timp ce alți maeștri, ocrotiți și împinși înainte cînd de un cetățean, cînd de altul, au făcut altele, arătîndu-și cu lăudăroșenie puțina lor știință și lipsa de înțelegere și socotind că au în mînă lucrări desăvîrșite, în vreme ce înfățișau numai lucrări nedesăvîrșite și nefolositoare.

Cingătorile din jurul celor opt fețe se terminaseră, iar zidarii, însuflețiți, lucrau din răsputeri; dar, fiindcă erau îmboldiți de Filippo mai mult ca de obicei, ca și din pricina cîtorva certuri avute cu el în timpul ziditului, și pentru tot felul de neplăceri zilnice, ajunseseră la capătul răbdării; și atunci, fie din aceste pricini, fie din pizmă, meșterii s-au adunat împreună, s-au vorbit și s-au înțeles să spună că, fiind vorba de o muncă obositoare și primejdioasă, nu mai voiau să înalțe cupola dacă nu li se sporea simbria — deși li se plătea mai mult decît se obișnuia; socoteau că o astfel de purtare va fi și o răzbunare împotriva lui Filippo și le va aduce și lor un folos.

Eforilor nu le-a plăcut acest lucru, și nici lui Filippo, de altfel, așa că, stînd și gîndindu-se, a luat hotărîrea, într-o sîmbătă seara, să-i dea afară pe toți. Văzîndu-se dați afară și neștiind ce sfîrșit are să aibă acest lucru, zidarilor nu prea le venea la socoteală: iată însă că lunea următoare, Filippo a adus la lucru zece lombarzi și, stînd lîngă ei și spunîndu-le: «Fă aici asta! și fă dincolo aia! », i-a învățat atît de bine — într-o singură zi — încît au rămas la lucru multe săptămîni. În acest timp, văzîndu-se dați afară, lipsiți de lucru și făcuți și de rușine, căci nu se găseau alte lucări atît de bine plătite ca aceea, zidarii au trimis mijlocitori pe lîngă Filippo, spunîndu-i că s-ar înapoia bucuroși și rugîndu-l stăruitor să-i primească. El însă i-a ținut zile în șir sub amenințarea de-a nu-i primi; pînă la urmă, i-a adus însă din nou la lucru, cu o simbrie mai mică decît avuseseră înainte, așa că, de unde se gîndeau să cîștige, au pierdut, și, în loc să se răzbune pe Filippo, și-au adus numai lor pagubă și rușine.

Între timp, frămîntarea s-a potolit și lumea — văzînd cît de frumos se înalță construcția — și-a dat seama de geniul lui Filippo; iar cei nepărtinitori au ajuns la con-

vingerea că el singur avusese acea îndrăzneală pe care nici un alt arhitect, antic sau din timpurile acelea, n-o mai vădise în operele sale; părerea aceasta a luat naștere din clipa cînd Filippo și-a expus modelul în care oricine a putut să vadă nemaipomenita prevedere de care dăduse el dovadă în ce privește scările, luminatoarele dinăuntru și dinafară — ca să nu se întîmple vreo nenorocire din pricina întunericului — numeroasele și feluritele puncte de sprijin făcute din fier și așezate cu judecată acolo unde erau de urcat pante mai drepte, ca să nu mai vorbim de faptul că se gîndise să facă reazeme din fier pentru așezarea schelelor dinăuntru atunci cînd vor trebui făcute picturile sau mozaicurile; s-a văzut, de asemenea, că pusese țevile de apă în locurile mai puțin periculoase, unde stăteau acoperite sau descoperite, după cum era cazul; luminatoarele și feluritele deschideri erau rînduite astfel încît să taie vînturile, iar aburii și cutremurele să nu-i dăuneze clădirii; Filippo a arătat, așadar, cît de mult îi folosiseră studiile făcute în timpul atîtor ani petrecuți la Roma

Privind apoi ce făcuse el în ce privește muchiile, îmbrăcămintea, îmbinările și îmbucările dintre pietre, te cutremurai și te înfricoșai, gîndindu-te că o singură minte fusese în stare să facă o asemenea lucrare cum era cea înfăptuită de Filippo. Iscusința lui sporise însă într-atît, încît nu exista nici o lucrare, oricît de anevoiasă sau de grea, care, încăpînd pe mîna lui, să nu devină lesnicioasă și ușoară; și a arătat aceasta ori de cîte ori a fost vorba de ridicarea poverilor cu ajutorul contragreutăților și a scripeților, astfel ca un singur bou să poată trage tot atît cît, altfel, cu greu ar fi tras șase perechi. Între timp, construcția se ridicase la o asemenea înălțime încît pentru cineva care se afla sus, era deosebit de greu să ajungă jos, iar meșterii pierdeau o groază de vreme ducîndu-se să mănînce și să bea, pe lîngă faptul că-i supăra tare mult căldura din timpul zilei. De aceea, Filippo a luat măsuri să se deschidă în cupolă birturi înzestrate cu bucătării, vînzîndu-se tot acolo și vinul, așa că nimeni nu mai părăsea lucrul decît seara, ceea ce a fost spre ușurarea muncitorilor și spre marele folos al construcției. Atît de multă îndrăzneală prinsese Filippo văzînd cît de bine merge lucrarea și în ce fericit chip izbutește în toate, încît nu-și mai

AVC 2012

cruța nici o osteneală, mergînd el însuși la cuptoarele unde se ardeau cărămizile, voind să vadă pămîntul și să-l frămînte, iar cînd acestea erau gata arse, voia să le aleagă singur, cu cea mai mare grijă. Pietrele le cerceta ca să fie tari și să nu aibă nici o crăpătură, iar pentru tăierea și îmbinarea lor dădea pietrarilor modele făcute din lemn și din ceară sau chiar din gulii și tot astfel făcea și cu piesele de fier lucrate de fierari. A născocit agrafe și crampoane și a adus mari foloase arhitecturii, care, numai datorită lui, fără îndoială, a ajuns la acea desăvîrșire pe care n-o avusese niciodată în Toscana.

În anul 1423, pe cînd orașul Florența trăia în fericire și veselie, Filippo a fost ales [42] — de către cartierul San Giovanni — drept delegat al său în Signorie, pentru lunile mai și iunie, o dată cu Lapo Niccolini, ales gonfalonier al justiției [43] de către cartierul Santa Croce; iar dacă în condica priorilor [44] se află trecut sub numele de Filippo *di ser* Brunellesco Lippi, nimeni n-are de ce să se mire, căci bunicului său i s-a spus da Lippo și nu de'Lapi, cum s-ar fi cuvenit: lucru ce se vede limpede în numita condică a priorilor și oricine a văzut-o sau cunoaște obiceiul acelor vremuri știe că la fel s-a mai întîmplat și în nenumărate alte rînduri. Atît în aceasta cît și în alte magistraturi pe care le-a mai avut în orașul său, Filippo a dat întotdeauna dovadă de o foarte adîncă judecată.

Văzînd că cele două bolți se apropie de deschiderea circulară, de la care urma să se înceapă construcția lanternei, Filippo (deși făcuse, atît la Roma cît și la Florența, mai multe modele de lemn și de pămînt, pe care nu le arătase) trebuia să se hotărască pe care din ele avea să-l pună pînă la urmă în lucru. De aceea, plănuind să înceapă construirea galeriei înconjurătoare, a făcut în acest scop felurite desene, rămase — după moartea sa — la eforie, dar pierdute astăzi din lipsa de grijă a slujbașilor de acolo. În zilele noastre, pentru a se termina galeria, s-a construit o parte din ea, pe una din cele opt fețe, dar fiindcă nu se potrivea cu stilul construcției, a fost dată jos, lucrarea întrerupîndu-se, după sfatul lui Michelagnolo [45].

Filippo a făcut, cu mîna sa, și un model pentru o lanternă cu opt fețe [46], lucrat la scară, după măsurile cupolei, și socotit drept deosebit de frumos, datorită orna-

mentației sale, variată și plină de inventivitate. Din scara ce urca spre globul din vîrf făcuse un lucru dumnezeiesc, dar, fiindcă astupase intrarea cu o bucățică de lemn, nimeni — în afară de el — nu aflase cum te poți urca pînă acolo. Și cu toate că fusese lăudat pentru aceasta, doborînd pizma și obrăznicia multora, Filippo nu i-a putut împiedica pe toți maeștrii [47] care se aflau în Florența ca — după ce au văzut acest model — să nu se apuce să facă și ei altele, în felurite chipuri: pînă cînd și o femeie din familia Gaddi [48] a îndrăznit să concureze împotriva modelului făcut de Filippo. El însă își bătea joc, nici mai mult, nici mai puțin, de îndrăzneala celorlalți, iar numeroșilor prieteni care-l sfătuiau să nu arate modelul său celorlalți artiști, pentru ca aceștia să nu-l copieze, le răspundea că nu există decît un singur model bun, celelalte fiind doar niște fleacuri.

Cîțiva alți maeștri folosiseră în modelele lor părți întregi din modelul lui Filippo, care, văzînd ce se întîmplă, spunea: viitorul model pe care-l va face cutare, va fi întocmai ca al meu. Era copleșit cu laude de toți dar, neputînd fi văzută scara ce ducea către globul din vîrf, mulți socoteau că modelul ar avea lipsuri. Cu toate acestea, eforii au hotărît să-i încredințeze și această lucrare, cu obligația de a le arăta scara; Filippo a ridicat atunci de pe model bucățica de lemn aflată în partea de jos și le-a arătat un pilastru gol pe dinăuntru — astăzi se prezintă întocmai ca o sarbacană goală — avînd într-o parte un fel de canal cu niște scări ca de șa, făcute din bronz, pe care, punînd picioarele unul cîte unul, se poate urca. Fiindcă bătrînețea nu i-a dat veme să-și vadă lanterna terminată, a lăsat prin testament ca ea să fie zidită așa cum arată modelul și cum a lăsat el și în scris; altfel, susținea el, construcția se va prăbuși, căci bolta, fiind în arc de cerc, avea nevoie să fie încărcată cu o mare greutate pentru a deveni mai trainică. N-a apucat să vadă lanterna sfîrșită înainte de moartea sa, ci numai înălțată de cîțiva coți. S-a îngrijit să se termine aproape toate bucățile de marmură de care era nevoie, iar la vederea lor lumea rămînea uimită, întrebîndu-se cum de-i trecea oare prin gînd să pună atîta greutate peste cupolă. De altfel, mulți oameni destoinici socoteau că aceasta nici n-are să reziste, părîndu-li-se un mare noroc că o putuse înălța pînă

AVC 2012
acolo iar încărcarea ei cu atîta greutate, o cutezanță în fața lui Dumnezeu. Filippo rîdea, ca de obicei, de toate acestea și, pregătindu-și toate mașinăriile și toate sculele care urmau să slujească la zidirea cupolei, n-a socotit niciodată drept pierdere de vreme faptul de-a preîntîmpina și de-a face față tuturor amănuntelor, pînă la a împiedica, de pildă, ciocnirea plăcilor de marmură la colțuri, în timpul transportării lor în sus, sau pînă la zidirea tuturor arcelor de la tabernacole pe un eșafodaj de lemn; cît pentru rest, după cum am spus, a lăsat și sfaturi scrise, și modele. Construcția mărturisește singură cît este de frumoasă; înălțimea ei[49], de la pămînt și pînă la linia de jos a lanternei este de o sută cincizeci și patru de coți, iar a lanternei de treizeci și șase de coți; globul de aramă[50] are patru coți, iar crucea opt: în totul, două sute doi coți: se poate spune, fără putință de tăgadă, că cei vechi n-au atins niciodată în construcțiile lor o asemenea înălțime și nici n-au trecut printr-o primejdie atît de cumplită, voind să înfrunte cerul, așa cum pare într-adevăr să-l înfrunte această cupolă, cînd o vezi ridicîndu-se la o înălțime atît de mare, încît munții din jurul orașului par tot așa de înalți ca și ea. Și e drept că și cerul o pizmuiește pare-se, căci trăsnetele se abat tot timpul asupra ei. În vreme ce lucra la această operă, Filippo a ridicat numeroase alte construcții, despre care vom vorbi, pe rînd, mai jos. Pentru familia de'Pazzi a executat, cu mîna lui, modelul sălii de consiliu a călugărilor din mănăstirea Santa Croce din Florența, lucrare deosebit de frumoasă[51] iar pentru familia de'Busini[52], modelul unei case de locuit, în stare să cuprindă două familii; tot lui i se datorește modelul pentru palatul și *loggia* degl'Innocenti[53], a cărei boltă a fost ridicată fără armătură, manieră în care se lucrează, astăzi, pretutindeni.

Fusese începută, în această vreme, biserica San Lorenzo[54] din Florența, pe cheltuiala enoriașilor, care încredințaseră conducerea acestor lucrări parohului, acesta avînd pretenția că se pricepe, întrucît își omora vremea cu arhitectura. Se și începuse construcția pilaștrilor, din cărămidă, cînd Giovanni di Bicci de'Medici, care le făgăduise enoriașilor și parohului să ridice pe cheltuiala sa o capelă și sacristia, îl pofti într-o dimineață la masă pe Filippo și, între multe altele, aduse vorba și despre

începerea bisericii San Lorenzo, întrebîndu-l ce părere are. Rugat fiind de Giovanni, Filippo s-a văzut nevoit să-și spună părerea și — ca să nu ascundă adevărul — a criticat lucrarea în multe privințe, dînd vina pe faptul că era condusă de un om care se pricepea poate mai mult la literatură decît la construcțiile de acest fel. Întrebat atunci de Giovanni dacă nu se putea face ceva mai bun și mai frumos, Filippo a răspuns: « Fără îndoială că da, și mă mir de domnia voastră, care, ca fruntaș al orașului, nu puneți la bătaie cîteva mii de scuzi pentru a ridica o biserică potrivită întru totul și cu locul unde se află așezată și cu atîția nobili ce au drept de îngropăciune în ea; aceștia, de altfel, văzîndu-vă făcînd începutul, vă vor urma pilda și vor face tot ce le stă în putință ca să-și ridice capelele; și asta mai cu seamă pentru că altă amintire nu rămîne în urma noastră, în afara zidurilor, care — sute și mii de ani — aduc mărturie despre cei ce le-au înălțat ».

Însuflețit de vorbele lui Filippo, Giovanni s-a hotărît să facă pe cheltuiala sa, atît sacristia și capela cea mare cît și întregul corp al bisericii, cu toate că n-au sărit să-l ajute decît vreo șapte familii, celelalte neavînd cu ce; aceste familii au fost următoarele: Rondinelli, Ginori, Dalla Stufa, Neroni, Ciai, Marignolli, Martelli și Marco di Luca, ale căror capele urmau să fie așezate în transeptul bisericii.

Întîi a fost ridicată sacristia, iar apoi, încetul cu încetul, restul bisericii. Aceasta fiind destul de lungă, s-a putut găsi loc, mai tîrziu, și pentru capelele altor cetățeni, enoriași ai parohiei și aceștia. Nu se terminase de acoperit sacristia cînd Giovanni de'Medici[55] a părăsit lumea aceasta[56], rămînînd după el fiul său, Cosimo; acesta avînd un suflet mai bun decît tatăl său și plăcîndu-i să lase nenumărate amintiri în urma sa, a terminat sacristia[57], care a fost prima lucrare construită de el și — fiindcă i-a adus o mare mulțumire — a continuat să ridice clădiri într-una, pînă la moartea sa. Cît despre construcția bisericii San Lorenzo, Cosimo o urmărea cu neostenită înflăcărare și, în vreme ce se pregătea un lucru, cerea terminarea altuia. De altfel, fiindcă își pusese la inimă această lucrare, stătea aproape tot timpul acolo și numai prin grija sa a terminat Filippo sacristia ale cărei stucuri au fost făcute de Donato,

AVC 2012

ca și ornamentele de piatră din jurul deschiderilor și porților de bronz. Cosimo a cerut ca mormîntul tatălui său, Giovanni, să fie ridicat în mijlocul sacristiei, acolo unde-și pun preoții veșmintele, dedesubtul unei mari plăci de marmură, susținută de patru stîlpi; în același loc, a pus să se facă morminte deosebite pentru femeile și bărbații din neamul său, într-una din cele două odăițe ce se află de o parte și de alta a altarului sacristiei, a făcut într-un colț o fîntînă și un spălător pentru mîini[58]; se vede, în sfîrșit, că în această clădire orice lucru a fost făcut cu multă judecată.

Giovanni și ceilalți [59] hotărîseră să construiască corul în mijlocul bisericii, dedesubtul amvonului; după dorința lui Filippo, Cosimo l-a mutat însă, căci, lărgind capela cea mare, care nu avea la început decît o firidă mică, corul s-a putut construi acolo, unde se află și astăzi; o dată sfîrșite aceste lucrări, mai rămăseseră de făcut cupola din mijloc și restul bisericii, dar și una și alta au fost ridicate numai după moartea lui Filippo.

Biserica aceasta are o lungime de o sută patruzeci și patru de coți, și nu puține lucruri sînt greșite la ea; dintre toate însă, cea mai de seamă greșeală este aceea de a nu fi așezat coloanele naosului pe un reazem la fel de înalt ca cel de la baza pilaștrilor de pe scări, din care pricină, la vederea pilaștrilor, mai scurți decît coloanele, întreaga construcție pare să șchiopăteze: de toate acestea sînt însă vinovați numai cei rămași după Filippo, care — fiindcă-i pizmuiau faima și fiindcă pe cînd trăia el înfățișaseră și ei cîteva modele, de care Filippo își bătuse joc în unele sonete, s-au răzbunat pe el după ce a murit, nu numai în această construcție, dar în toate cele care au rămas să fie lucrate de ei. De pe urma lui a mai rămas modelul și o parte din clădirea locuinței preoților de la San Lorenzo, unde construise o galerie acoperită, lungă de o sută patruzeci și patru de coți.

În timp ce se lucra la această construcție, Cosimo de'Medici a voit să-și înalțe un palat și, împărtășindu-i lui Filippo dorința sa, acesta, lăsînd la o parte orice altă lucrare, i-a făcut modelul acestui palat, pe care voia să-l așeze în fața bisericii San Lorenzo, singur în întreaga piață. Geniul lui Filippo își luase atîta avînt încît Cosimo, părîndu-i-se construcția prea mare și prea arătoasă, a

renunţat s-o mai ridice — şi asta mai mult ca să nu dea naştere la pizmă decît ca să nu cheltuiască.

În timp ce lucra la model, Filippo obişnuia să spună că-i era recunoscător soartei de a-i fi dat prilejul să construiască o casă aşa cum dorea el de atîţia ani şi de a fi găsit şi omul care să vrea şi să poată s-o ridice. Aflînd apoi de hotărîrea lui Cosimo, care n-a voit să pună în lucru un asemenea palat, Filippo, de necaz şi-a rupt desenele în mii de bucăţi. După ce a ridicat însă palatul după planurile altuia[60], Cosimo s-a căit mult de a nu fi urmat planul lui Filippo: tot Cosimo obişnuia să spună că niciodată nu avusese prilejul să stea de vorbă cu un om mai înţelept şi mai avîntat decît Filippo. Pentru nobila familie degli Scolari, Filippo a lucrat modelul preaciudatului templu degli Angeli; acesta a rămas însă neterminat, aşa cum se vede şi astăzi, florentinii cheltuind pentru alte nevoi de-ale oraşului banii ce se aflau depuşi, în acest scop, la Muntele de pietate. Lui *messer* Luca Pitti, Filippo i-a construit la Ruciano, dincolo de poarta San Niccolò, un palat măreţ[61] şi bogat, care nu-l ajunge însă nici pe departe pe acela pe care l-a început tot pentru *messer* Luca Pitti, dar pe care nu l-a dus decît pînă la al doilea rînd de ferestre, şi ale cărui dimensiuni şi măreţie fac din el cea mai frumoasă operă de arhitectură toscană ce s-a văzut vreodată. Uşile duble au o înălţime de şaisprezece coţi şi o lăţime de opt; ferestrele — atît cele de jos cît şi cele de la primul cat — sînt aidoma uşilor; bolţile sînt duble şi întreaga clădire e atît de fermecătoare încît nici nu se poate închipui o operă de arhitectură mai frumoasă şi mai plină de măreţie. Constructorul acestui palat a fost arhitectul florentin Luca Fancelli[62], care a mai executat, după planurile lui Filippo, şi numeroase alte construcţii, iar după cele ale lui Leon Battista Alberti a ridicat capela cea mare din biserica della Nunziata din Florenţa, pentru Lodovico Gonzaga, care-l şi adusese de la Mantova, unde a construit numeroase clădiri, s-a însurat, a trăit şi a murit, lăsînd o seamă de urmaşi pe care îi cheamă i Luchi, după numele său, pînă în ziua de azi. Nu de mulţi ani, palatul a fost cumpărat de preastrălucita doamnă Leonora di Toledo, ducesă a Florenţei, după sfatul soţului său, preastrălucitul *signor* duce

AVC 2012

Cosimo; dîndu-i mai multă lărgime în jur, ea a făcut aici o grădină uriașă, care se întinde și pe cîmpie și pe deal și pe munte, și pe care a plantat-o cu tot felul de pomi și arbori de pădure, boschete încîntătoare și ierburi de tot felul, verzi în orice vreme, ca să nu mai vorbesc de izvoare, fîntîni, conducte, eleștee, dumbrăvi și alte nenumărate lucruri vrednice într-adevăr de un principe mărinimos, dar pe care le voi trece totuși sub tăcere, întrucît celui care nu le vede îi e cu neputință să-și închipuie cît sînt de frumoase. Ducelui Cosimo nu se putea — ce-i drept — să-i cadă în mînă nimic altceva mai vrednic de forța și măreția sa sufletească, palatul părînd să fi fost construit de *messer* Luca Pitti, după planurile lui Brunellesco, anume pentru înălțimea sa prea ilustră. Din pricina încurcăturilor avute cu statul, *messer* Luca a lăsat palatul neterminat, iar urmașii săi — neavînd cu ce să-l sfîrșească și ca să nu-l lase a cădea în paragină — au fost mulțumiți să-i fie pe placul doamnei ducese care — cît a trăit — a cheltuit într-una, deși nu îndeajuns pentru a putea nădăjdui să-l vadă terminat prea curînd. E adevărat însă că, după cîte am auzit, avea de gînd să cheltuiască, dacă trăia, patruzeci de mii de ducați într-un singur an, pentru a-l vedea, dacă nu terminat, cel puțin adus cît mai aproape de sfîrșit. Și fiindcă modelul lui Filippo nu s-a mai găsit, înălțimea sa i-a dat lui Bartolommeo Ammannati, sculptor și arhitect de valoare, să facă un altul; după care model se lucrează astăzi, făcîndu-se chiar și o mare parte din curtea interioară, într-o manieră rustică, asemenea celei a fațadei. Și-i drept că cine ia aminte la măreția acestei opere, rămîne uimit, neînțelegînd cum de a putut înfăptui geniul lui Filippo o atît de uriașă clădire, cu adevărat măreață, nu numai prin înfățișarea ei exterioară, ci și prin împărțirea tuturor încăperilor. Las de o parte vederea, care e minunată, și acel adevărat amfiteatru pe care îl formează colinele din jurul palatului, pînă spre ziduri; voind să spun totul, ar însemna, după cum am mai arătat, să mă lungesc prea mult, iar cine n-a văzut palatul n-ar putea niciodată să-și închipuie cît de mult depășește el în desăvîrșire orice altă clădire regească. Întorcîndu-ne însă la Filippo, voi spune că faima și renumele său crescuseră într-atît, încît trimiteau după

el, de la mari depărtări, toţi cei ce aveau de gînd să construiască ceva şi doreau să aibă desene şi modele făcute de mîna unui om atît de talentat, folosind, în acest scop, prieteniile şi mijloacele cele mai hotărîtoare. Aşa, de pildă, marchizul de Mantova — printre alţii — dorind să lucreze cu Filippo, a scris Signoriei din Florenţa, depunînd mari stăruinţe, iar aceasta i l-a trimis; în anul 1445, Filippo a făcut cîteva desene pentru digurile de pe Pad, ca şi pentru alte lucrări, după dorinţa acestui principe, care l-a copleşit cu laudele, obişnuind să spună că Florenţa era tot atît de vrednică să-l aibă pe Filippo cetăţean, pe cît era şi acesta vrednic să aibă drept patrie un atît de nobil şi de frumos oraş. Predicile dintr-un post al Paştelui fuseseră ţinute în biserica Santo Spirito din Florenţa de către *maestro* Francesco Zoppo, mult îndrăgit de către poporul florentin pe vremea aceea; cu acest prilej, el atrăsese în mod deosebit luarea-aminte asupra mănăstirii şi şcolii pentru călugării tineri, dar mai ales asupra bisericii care arsese chiar în zilele acelea [63]: din această pricină, căpeteniile cartierului, anume Lorenzo Ridolfi, Bartolommeo Corbinelli, Neri di Gino Capponi şi Goro di Stagio Dati, împreună cu numeroşi alţi cetăţeni, au căpătat dezlegare din partea Signoriei de a reface biserica Santo Spirito, numindu-l ca administrator al lucrării pe Stoldo Frescobaldi. Acesta, iubind din tot sufletul biserica cea veche (a cărei capelă, ca şi altarul cel mare, fuseseră ridicate de familia sa), nu şi-a cruţat nici o osteneală; ba chiar, de la bun început şi înainte de a se fi căpătat banii — potrivit cu ceea ce trebuia să dea fiecare familie ce se afla în posesia unui mormînt sau a unei capele — a cheltuit din buzunarul său mai multe mii de scuzi, care i-au fost însă înapoiaţi. Făcîndu-se deci sfat cu privire la construcţie, i s-a cerut lui Filippo să facă un model care să cuprindă toate acele lucruri frumoase şi de folos, pe care se cade să le aibă un templu creştin; în ce-l priveşte, Filippo s-a trudit cît a putut ca să întoarcă planul bisericii cu jumătate de cerc, dorind ca piaţa să ajungă pînă lîngă Arno, pentru ca toţi cei ce trec pe aici, venind din Genova, de pe coastă, din Lunigiana, din Pisa sau din Lucca, să poată vedea măreţia acestei construcţii; cum însă unii — ca să nu-şi vadă casele dărîmate —

AVC 2012

n-au fost de această părere, dorința lui Filippo n-a avut nici o urmare. A făcut deci modelul bisericii și al locuinței călugărilor, precum se văd și astăzi.

Filippo era glumeț din fire și dădea răspunsuri foarte ascuțite; așa cum s-a întîmplat atunci cînd a vrut să-l ia peste picior pe Lorenzo Ghiberti, care își cumpărase la Monte Morello o moșioară numită Lepriano, dar, văzînd că veniturile erau de două ori mai mici decît cheltuielile, s-a înfuriat și a vîndut-o. Fiind întrebat care este cel mai bun lucru pe care l-a făcut Lorenzo și, gîndindu-se poate la dușmănia pe care i-o purta acesta, Filippo a răspuns: « Vînzarea moșiei Lepriano! »

În cele din urmă, fiind foarte bătrîn — adică avînd șaizeci și nouă de ani — a plecat spre o viață mai bună, la 16 aprilie 1446, după ce se trudise să săvîrșească toate acele opere care l-au făcut să se bucure de un nume slăvit pe pămînt și de un loc de odihnă în ceruri.

A avut și un ucenic de felul lui din Borgo a Buggiano, căruia i s-a zis il Buggiano [64] și care a făcut spălătorul din sacristia bisericii Santa Reparata, împodobindu-l cu cîțiva copii care aruncă apă; a făcut de asemenea, din marmură și după natură, bustul maestrului său, bust care a fost așezat — după moartea acestuia — în biserica Santa Maria del Fiore, lîngă ușa din dreapta, cum intri în biserică; tot aici se află și epitaful de mai jos [65], pus de către poporul florentin, spre a-l cinsti după moarte, așa cum și el — cît a trăit — și-a cinstit patria sa:

D. S.

QUANTUM PHILIPPUS ARCHITECTUS ARTE DAEDALEA VALUERIT, CUM HUIUS CELEBERRIMI TEMPLI MIRA TESTUDO, TUM PLURES ALIAE DIVINO INGENIO AB EO ADINVENTAE MACHINAE DOCUMENTO ESSE POSSUNT. QUAPROPTER OB EXIMIAS SUI ANIMI DOTES, SINGULARES QUE VIRTUTES, XV KAL. MAJAS ANNO MCCCECXLVI JUS B. M. CORPUS IN HAC HUMO SUPPOSITA GRATA PATRIA SEPELIRI JUSSIT.

[1] Născut la Florența, în 1377, într-o epocă în care sculptura mergea mînă în mînă cu arhitectura, Filippo Brunelleschi își începe activitatea artistică învățînd sculptura — pe care nu o practică decît puțină vreme—

după care se dedică cu totul arhitecturii, adevărata sa pasiune. Opera sa de căpetenie, în această privinţă — rămîne, fără îndoială, construcţia cupolei bisericii Santa Maria del Fiore din Florenţa.
[2] Vezi povestea a V-a, ziua a VI-a din Boccaccio, *Decameronul*, Bucureşti, ESPLA, 1957.
[3] Se numea Giuliana di Giovanni di messer Giuliano degli Spini.
[4] Astăzi biserica San Gaetano. Se află peste drum de palatul familiei Antinori.
[5] Acest bunic se numea Cambio.
[6] E de observat că la fel au început numeroşi alţi artişti din Renaştere, ca — de pildă — Lorenzo Ghiberti, Antonio şi Piero del Pollaiuolo, Verrocchio etc.
[7] Există încă, în Domul din Pistoia, aşezate de o parte şi de alta a altarului.
[8] A fost distrusă, în secolul al XIX-lea, o dată cu întregul Mercato Vecchio (Piaţa Veche).
[9] E vorba de vila familiei Medici, de la Petraia, la poalele muntelui Morello şi în apropiere de Castello. Turnul de care vorbeşte Vasari există încă.
[10] Lucrările de aici (astăzi Palazzo Vecchio) nu mai pot fi identificate.
[11] E vorba de cancelariile unui anumit magistrat, avînd atribuţii de ordin financiar.
[12] A fost distrusă în 1431, cu prilejul unui incendiu.
[13] Unul din marii savanţi ai secolului al XV-lea italian (1397—1482) şi unul din propovăduitorii sfericităţii pămîntului. Prieten cu Cristofor Columb, care a folosit o hartă desenată de Toscanelli. Fiind însă mai tînăr decît Brunelleschi, e greu de crezut că acesta i-ar fi putut fi elev.
[14] În sensul că nu avea studii temeinice.
[15] Există încă în capela Bardi din biserica Santa Croce (Florenţa).
[16] Se află acolo, în capela Gondi.
[17] Am arătat în notele la « Viaţa » lui Lorenzo Ghiberti că Donatello, fiind prea tînăr, nu a luat parte la concursul organizat pentru execuţia porţilor baptisteriului San Giovanni. Am arătat, de asemenea, că panoul de probă executat de Brunelleschi se află — împreună cu cel al lui Ghiberti — la Muzeul Naţional din Florenţa.
[18] Este dovedit cu documente că Brunelleschi a stat la Roma — cu unele întreruperi — între 1403 şi 1417.
[19] Pare să fie o greşeală de tipar. A revenit la Florenţa în 1417. Începutul alineatului următor (în acelaşi an) dovedeşte şi el acelaşi lucru.
[20] În 1417.
[21] Prin tambur se înţelege, în arhitectură, acea porţiune de cilindru gol care se află între cupolă şi zidurile din jurul unui spaţiu boltit.
[22] Documentele arată că Donatello nu numai că trecuse prin Orvieto, dar şi lucrase pentru Domul de acolo, în metal aurit, o statuie a Sfîntului Ioan Botezătorul (comandată în 1423).
[23] Se află încă în Domul din Cortona şi este de origine romană.
[24] E vorba de o farsă pe care Brunelleschi, Donatello şi alţii i-au făcut-o lemnarului Grasso (de fapt Manetto Ammannatini).
Este povestită şi într-una din nuvelele lui Antonio Manetti care a scris şi o « Viaţă » a lui Brunelleschi, din ea culegînd Vasari o bună parte din informaţiile sale cu privire la marele arhitect al Renaşterii.
[25] Brunelleschi nu a fost elevul lui Ghiberti.
[26] Mai exact, 19 mai 1417, cînd a primit 10 florini drept răsplată pentru lucrările şi desenele în legătură cu cupola.

AVC 2012

[27] Afirmație neconfirmată de documentele epocii, care arată că Brunelleschi se afla la Florența atît în 1418 cît și în 1419.

[28] La adunarea aceasta, care a avut loc în martie 1420, au luat parte între alții: Giuliano d'Arrigo, supranumit Pesello, Donatello și Nanni d'Antonio di Banco.

[29] Probabil în aprilie 1420.

[30] Anecdota circulă și în legătură cu Cristofor Columb.

[31] Memoriul acesta este redat și de Antonio Manetti în biografia lui Brunelleschi, de care am mai amintit. Se mai află și într-una din condicile breslei postăvarilor din Florența.

[32] Astăzi se numește capela Capponi, dar cupola lui Brunelleschi a fost distrusă în 1736. Agheazmatarul s-a pierdut și el.

[33] Capela Ridolfi și, împreună cu ea, cupola lui Brunelleschi au fost distruse în 1709.

[34] Contractul încheiat la 24 aprilie 1420 prevede construcția întregii cupole, fără nici una din limitele indicate de Vasari (doisprezece coți) sau Manetti (paisprezece coți).

[35] La 24 aprilie 1420. A mai existat, de altfel, și un al treilea, numit Battista d'Antonio. Tot atunci, fuseseră numiți, de asemenea, și locțiitorii lor.

[36] Inexact. Modelul îl făcuse încă din 1419, fiindu-i plătit la 11 iulie și 12 august, același an (iar nu la 3 octombrie, cum va spune Vasari, mai jos).

[37] Este vorba de Bartolommeo di Francesco, tîmplar, care l-a ajutat într-adevăr pe Filippo la execuția modelului.

[38] Oficial, cel puțin, diferența de plată s-a explicat prin aceea că în vreme ce Ghiberti executase modelul întregii cupole, Brunelleschi completase doar un model mai vechi.

[39] Vasari amestecă datele. Îndepărtarea definitivă a lui Ghiberti nu a avut loc decît în 1436, iar numirea lui Brunelleschi în postul de conducător pe viață al lucrărilor s-a făcut la 12 aprilie 1443.

[40] Această leafă permanentă nu a primit-o decît începînd din decembrie 1445. În 1426 a primit, într-adevăr, o sută de florini, dar numai pentru anul acela.

[41] Era de meserie tîmplar și lucra la construcția Domului florentin. În 1423 lucra doar la cupolă.

[42] Alegerea lui Brunelleschi în consiliul Signoriei a avut loc în 1425.

[43] Cel mai înalt magistrat al Republicii florentine, conducătorul guvernului (Signoria).

[44] Registrul în care erau înscriși priorii (înalți magistrați — 6 la număr — aleși din două în două luni, cîte unul de fiecare cartier al Florenței). Vasari uită să spună însă că, în 1434, Brunelleschi a fost închis, la cererea conducătorilor breslei maeștrilor, pentru neplata taxelor cuvenite breslei, fiind eliberat numai la intervenția eforilor de la Santa Maria del Fiore.

[45] Care spusese că ar semăna cu o colivie pentru greieri.

[46] Modelul de lemn păstrat în muzeul Domului din Florența nu-i apaține lui Brunelleschi, fiind executat după moartea sa.

[47] Au mai executat modele: Lorenzo Ghiberti, Domenico Stagnaio, Antonio Manetti, Filippo *di ser* Brunellesco și Bruno *di ser* Lapo Mazzei. A învins Filippo, așa cum arată un document din 31 decembrie 1436.

[48] Nu este amintită de nici un document al vremii.

[49] Înălţimea cupolei, împreună cu lanterna (care are şaisprezece metri) măsoară o sută şapte metri. Lanterna nu a fost însă definitiv terminată decît în 1461, la cincisprezece ani după moartea lui Filippo.

[50] Primul a fost făcut de Andrea del Verrocchio şi s-a menţinut pînă în 1601, cînd s-a prăbuşit, fiind lovit de un trăsnet. În anul următor, a fost aşezat un altul, ceva mai mare.

[51] Este vorba, de fapt, de splendida capelă dei Pazzi, adevărat giuvaer de arhitectură brunelleschiană, începută în 1430 şi terminată după moartea lui Filippo. Uşa de aici este făcută de Giuliano da Maiano, iar la împodobirea ei au colaborat Desiderio da Settignano şi Luca della Robbia.

[52] În stăpînirea acesteia se afla palatul Bardi, din *via* dei Benci, care nu era însă construit după desenele lui Brunelleschi.

[53] Începută, în 1419, de către Brunelleschi, care părăseşte însă conducerea lucrării în 1422, spre a se dedica numai construcţiei cupolei.

[54] Noua clădire — care o înlocuia pe cea veche, datînd din anul 393 — a fost începută în 1419, de către alţi arhitecţi. Brunelleschi nu a fost chemat decît în 1421 şi a început construcţia sacristiei şi a capelelor alăturate, care au fost însă terminate, abia după moartea sa, de către Antonio Manetti.

[55] Tatăl vestitului Cosimo de'Medici (cel bătrîn) şi străbunul lui Lorenzo il Magnifico.

[56] În 1428. Erau terminate, atunci, sacristia şi două capele.

[57] Era terminată de tatăl său. A construit, pe cheltuiala sa, corpul bisericii şi capela cea mare.

[58] A fost executat de Andrea del Verrocchio.

[59] Este vorba de capii celorlalte şapte familii.

[60] Palatul Medici, apoi dei Riccardi ridicat după planurile lui Michelozzo Michelozzi, elev al lui Brunelleschi.

[61] Vestitul palat Pitti, început către 1440 şi terminat, în forma de astăzi, abia în secolul al XVIII-lea.

[62] Amintit şi în «Viaţa» lui Leon Battista Alberti. S-a născut în anul 1430. Cosimo de'Medici i l-a trimis ducelui de Mantova, care-i ceruse un arhitect, iar Luca a rămas aici mai bine de treizeci de ani. Între 1491 şi 1494 este conducătorul lucrărilor de la Santa Maria del Fiore. Moare în 1495.

[63] Vechea biserică Santo Spirito a ars în 1471 — deci după moartea lui Brunelleschi — imprimînd astfel un ritm mai viu lucrărilor de construcţie a noii biserici, începute de acelaşi arhitect — în 1428 — şi continuate — după moartea sa — de Antonio Manetti şi, mai tîrziu, de Giovanni di Domenico de Gaiole.

[64] Este vorba de Andrea di Lazzaro Cavalcanti, născut la Borgo a Buggiano în 1412 şi mort în 1462. A fost adoptat de Brunelleschi la care venise ca ucenic, în 1417. Lucrările sale de arhitectură sînt însă doar palide reflexe ale strălucirii geniului brunelleschian.

[65] Lui Dumnezeu mîntuitorul.

Cît a preţuit arhitectul Filippo în arta lui Daedalus (adică a arhitecturii — n. tr.) *o pot mărturisi nu numai minunata boltă a acestui templu vestit ci şi multe alte lucrări, născocite de el cu o minte dumnezeiască Det aceea, pentru alesele însuşiri ale sufletului său, ca şi pentru rarele sale virtuţi, patria — înclinîndu-se cu recunoştinţă — a voit ca trupul acestuia — care a binemeritat — să fie îngropat în acest pămînt, la 15 aprilie 1446.* (În limba latină, în original).

AVC 2012

DONATO

SCULPTOR FLORENTIN

Donato, căruia ai săi i-au spus Donatello și care și-a iscălit astfel și unele din operele sale [1], s-a născut la Florența în anul 1383. S-a dăruit artei desenului și a fost nu numai un sculptor deosebit de înzestrat și un minunat artist statuar, dar a lucrat și în stuc, a fost foarte priceput în perspectivă și s-a bucurat de multă prețuire ca arhitect, operele sale vădind atîta grație, atîta frumusețe și un desen atît de desăvîrșit, încît au fost socotite drept egale cu cele mai de seamă opere ale vechilor greci și romani, mai presus de cele ale oricărui alt artist. Din această pricină — și pe bună dreptate — este socotit drept cel dintîi care a știut să lucreze așa cum trebuie scenele în basorelief [2], executîndu-le cu atîta pricepere, ușurință și stăpînire a meșteșugului încît se vede că le-a înțeles pe deplin și că le-a dat o frumusețe mai mult decît obișnuită: de aceea nici un artist de prin părțile noastre nu l-a întrecut, iar acum nu există nici măcar unul care să-i poată sta alături.

Încă din copilărie, Donatello a fost crescut în casa lui Ruberto Martelli, iar pentru frumoasele lui însușiri și pentru stăruința arătată în deprinderea artei, a meritat să fie iubit nu numai de acesta, dar și de întreaga sa nobilă familie. În tinerețe, a făcut multe lucruri, de care — fiind numeroase — nu s-a prea ținut socoteală. Dar ceea ce i-a adus faimă — și i-a adus-o prin ceea ce înfățișa — a fost o Bunăvestire [3], în piatră de granit, așezată pe altarul capelei de'Cavalcanti, din

biserica Santa Croce din Florența, în care operă a vădit atîta ușurință și talent, încît nu se poate cere mai mult nici ca desen, nici ca pricepere, nici ca sculptură și nici ca experiență.

În aceeași biserică, a lucrat cu multă trudă un crucifix din lemn [4], pe care, sfîrșindu-l și părîndu-i-se a fi făcut un lucru nemaivăzut, i l-a arătat lui Filippo *di ser* Brunellesco, prietenul său cel mai bun, pentru a-i cunoaște părerea; Filippo însă, care — după ceea ce auzise de la Donato — se aștepta să vadă ceva mult mai bun, a prins a zîmbi, de cum l-a văzut, într-un anumit fel. Băgînd asta de seamă, Donato l-a rugat, în numele prieteniei lor, să-i spună ce părere are: de aceea, Filippo — care nu știa prea multe — i-a răspuns că i se pare a fi așezat pe cruce un țăran și nu un trup asemenea celui al lui Isus Cristos, deosebit de gingaș, fiind, întru totul, cel mai desăvîrșit om ce s-a născut vreodată.

Simțindu-se înțepat, și încă mai adînc decît se aștepta el — și tocmai de cel de la care nădăjduia să audă laude — Donato a răspuns: — Dacă a face ar fi tot atît de ușor cu a judeca, atunci Cristosul meu ți-ar părea Cristos și nu țăran; de aceea, ia o bucată de lemn și încearcă să faci și tu unul. Fără a mai lungi vorba, Filippo s-a înapoiat acasă, unde, neștiut de nimeni, s-a apucat să facă un crucifix și, căutînd să-l întreacă pe Donato, pentru a nu lovi în propria sa judecată, l-a adus, după multe luni, la cea mai înaltă desăvîrșire. După care, într-o dimineață, l-a poftit pe Donato să mănînce împreună cu el, ceea ce Donato a primit; astfel, mergînd împreună spre casa lui Filippo și ajungînd în Mercato Vecchio, Filippo a făcut unele cumpărături și dîndu-i-le lui Donato, i-a spus: « Du-te cu lucrurile astea acasă și așteaptă-mă, căci vin și eu numaidecît ». Intrînd în casă, Donato a văzut într-una din odăile de jos crucifixul lui Filippo, așezat într-o lumină deosebit de favorabilă: oprindu-se și privindu-l, l-a găsit atît de desăvîrșit, încît, recunoscîndu-se învins și plin încă de uimire — aproape ca scos din minți — a desfăcut mîinile care țineau coșul; așa că ouăle, brînza și celelalte lucruri au căzut jos, spărgîndu-se și stricîndu-se toate. Și în vreme ce el stătea ca năuc, minunîndu-se, a sosit și Filippo, care i-a spus rîzînd: « Ce ai de gînd, Donato? Ce-o să mai mîncăm acum,

AVC 2012

după ce-ai răsturnat totul? — În ce mă privește, răspunse Donato, mi-am primit porția pe ziua de azi: dacă vrei, ia-ți-o și tu pe-a ta; dar gata: ție ți-e dat să faci Cristoși, iar mie țărani ».

În biserica San Giovanni, din același oraș, Donato a făcut mormîntul papii Giovanni Coscia [5], cel scos din pontificat de către Conciliul din Costanza; mormîntul îi fusese comandat de către Cosimo de' Medici, cel mai bun prieten al numitului Coscia.

În aceeași biserică și în fața acestei opere se află, lucrată în lemn, de mîna lui Donato, o Sfîntă Maria Magdalena [6], care se pocăiește, foarte frumoasă și foarte bine executată, slăbită de posturi și cumpătare. Tot înăuntrul acestei biserici — deasupra ușii sacristiei celei vechi — a executat ornamentația pentru orgă [7], cu acele personaje care, cînd le privești, îți par că sînt cu adevărat vii și că se mișcă. Iată de ce, despre Donato se poate spune că a lucrat cu mintea tot atît cît și cu mîinile, căci în vreme ce multe din lucrările care par frumoase în încăperile în care au fost executate, apar cu totul altfel și fac o impresie tocmai contrară celei de pînă atunci de îndată ce sînt scoase din atelier și așezate în alt loc, în altă lumină sau la altă înălțime; el își executa statuile în așa chip, încît în încăperea în care lucra, ele nu lăsau să se vadă nici jumătate din frumusețea pe care o vădeau în locurile unde erau așezate. În sacristia nouă, din aceeași biserică, a desenat atît copiii care țin ghirlandele din jurul frizei cît și personajele care au fost lucrate în vitraliul ferestrei rotunde [8] de sub cupolă, adică acela care înfățișează încoronarea Fecioarei; desenul acesta întrece atît de mult desenele celorlalte vitralii, încît îți dai seama de asta fără nici o greutate.

În biserica San Michele in Orto [9] a lucrat, din marmură, pentru breasla măcelarilor, statuia Sfîntului Petru, a cărui figură, după cum încă se poate vedea, vădește multă înțelepciune și frumusețe.

Pentru breasla armurierilor a executat o statuie a Sfîntului Gheorghe, înfățișîndu-l înarmat și plin de viață; figura lui vădește frumusețea tinereții, îndrăzneală, pricepere în mînuirea armelor și o vioiciune plină de înfricoșătoare mîndrie, încît s-ar spune că personajul vrea să se miște, acolo, în piatră. Și sigur e că în nici

una din statuile executate în vremea noastră nu s-a văzut încă atîta viață și atîta însuflețire în marmură, cîtă au pus în această statuie — prin mîna lui Donato — natura și arta.

Pentru fațada campanilei de la Santa Maria del Fiore a executat, din marmură, patru statui [10], înalte de cinci coți, cele două din mijloc fiind făcute după natură: una îl înfățișează pe Francesco Soderini tînăr, iar cealaltă pe Giovanni di Barduccio Cherichini, căruia i se spune astăzi *Il Zuccone*; statuia aceasta se bucură de cea mai mare prețuire, socotită fiind drept cea mai frumoasă lucrare executată vreodată de Donato; acesta, cînd voia să jure și să fie crezut, avea obiceiul să spună: «Pe încrederea ce-o am în *Zuccone* al meu!» Tot el, cînd lucra la aceeași statuie, îi spunea, în timp ce se uita la ea: «Vorbește, hai, vorbește o dată, dar-ar boala-n tine!»

Pentru Signoria din Florența a făcut un grup statuar turnat în bronz, care a fost așezat în piață, sub una din arcele *loggiei*, și o înfățișează pe Iudita, tăindu-i capul lui Holofern [11]; operă de mare frumusețe și măiestrie, iar cel care va privi cu băgare de seamă simplitatea ieșită din comun a veșmîntului și a înfățișării Iuditei, va descoperi, fără greutate, pe lîngă sufletul mare al acestei femei și sprijinul pe care i-l dă Dumnezeu; după cum, din înfățișarea lui Holofern, va înțelege și că e copleșit de vin și de somn și că membrele sale — din care viața pare a fugi, făcînd loc morții — se vădesc a fi reci și pline de moleșeală. Grupul a fost lucrat de Donato cu deosebită grijă: la turnare, bronzul s-a arătat subțire și de foarte bună calitate, iar după turnare grupul a fost atît de bine șlefuit, încît, privindu-l, te cuprinde o adevărată uimire.

În curtea palatului Signoriei se află un David nud, tot din bronz [12], în mărime naturală; și a fost înfățișat de îndată ce i-a retezat capul lui Goliat; își sprijină unul din picioare pe trupul acestuia, iar în mîna dreaptă ține o spadă; statuia aceasta e atît de naturală, prin vioiciunea și gingașa ei frumusețe, că artiștilor li se pare cu neputință ca ea să nu fi fost modelată pe viu.

În prima curte a palatului Medici se află opt medalioane de marmură [13], înfățișînd camee antice și rever-

AVC 2012

suri de medalii, precum și cîteva reliefuri deosebit de frumoase; toate acestea sînt încastrate în friza dintre ferestre și arhitrava de deasupra arcelor *loggiei*.

Tot în palatul Medici se mai află cîteva Madone [14] lucrate în basorelief, în marmură sau bronz, precum și alte cît se poate de frumoase opere, tot din marmură, într-un relief foarte plat.

Era atît de mare dragostea pe care o avea Cosimo pentru talentul lui Donato încît îi comanda lucrări peste lucrări; iar Donato, la rîndu-i, nutrea atîta iubire pentru Cosimo încît, la cel mai mic semn al acestuia, înțelegea tot ce dorea acesta și-i făcea întotdeauna pe plac. Se spune că un negustor genovez i-ar fi comandat lui Donato, prin mijlocirea lui Cosimo, un bust de bronz, în mărime naturală, cît mai frumos și cît mai ușor, întrucît trebuia dus la mare depărtare. Cînd lucrarea a fost gata, negustorul a vrut s-o plătească, dar, părîndu-i-se că Donato avea de gînd să ceară prea mult, a lăsat hotărîrea prețului pe seama lui Cosimo; acesta a dus bustul pe terasa palatului și — ca să se vadă mai bine — l-a așezat între crenelurile dinspre stradă. Văzînd Cosimo cît de departe de cererea lui Donato se afla negustorul și dorind să împace lucrurile, s-a întors către negustor și i-a spus că dă prea puțin. Acesta, părîndu-i-se că i se cere prea mult, a răspuns că Donato a lucrat la bust o lună sau poate puțin mai mult — cîștigînd astfel mai bine de o jumăatte de florin pe zi. Atunci Donato, socotindu-se din cale-afară de jignit, s-a întors plin de mînie către negustor și i-a spus că poate să distrugă într-o sutime de ceas truda și cîștigul de pe un an întreg; izbind apoi bustul, l-a făcut să se rostogolească în stradă, unde s-a spart în nenumărate bucăți; în care timp, i-a mai spus negustorului că se vedea cît de colo că era obișnuit să tocmească fasole, nu statui. Căindu-se acesta a voit să-i dea de două ori mai mult, numai să-i facă bustul din nou; Donato însă, neținînd seama nici de făgăduielile lui și nici de rugămințele lui Cosimo, n-a mai vrut cu nici un preț să i-l facă.

În casa familiei Martelli, se află multe opere din bronz sau din marmură; dintre acestea, un David înalt de trei coți [15] și numeroase alte lucrări sînt făcute de mîna lui Donato și dăruite, cu multă mărinimie, în amin-

tirea recunoștinței și dragostei ce purta acestei familii; mai presus de orice stă însă un Sfînt Ioan [16], înalt de trei coți, lucrat din marmură și terminat de către Donato, aflat astăzi în casa urmașilor lui Ruberto Martelli, care a lăsat cu limbă de moarte ca această operă să nu poată fi nici amanetată, nici vîndută și nici dăruită, decît în împrejurări deosebit de nenorocite, rămînînd mărturie și dovadă atît a iubirii arătată lor de către Donato cît și a aceleia arătată de ei lui, pentru măiestria sa, căpătată prin ocrotirea și înlesnirile avute din partea familiei lor.

A mai făcut încă — și l-a trimis la Napoli — un mormînt din marmură [17] pentru un arhiepiscop: se află, astăzi, în biserica Sant'Angelo di Seggio di Nido și cuprinde trei statui, pe capetele cărora se sprijină sarcofagul mortului; pe sarcofag se află, lucrată în basorelief, o scenă atît de frumoasă, încît merită oricît de mari laude.

În mica localitate Prato a lucrat amvonul de marmură [18] pe care este înfățișată credincioșilor cingătoarea Sfintei Fecioare; de jur împrejurul acestuia a sculptat un dans de copii uimitor de frumoși, încît nici aici nu se poate spune că n-a vădit tot atîta desăvîrșire artistică ca și în celelalte lucrări ale sale.

Cam tot în această vreme, auzind Signoria din Veneția de faima lui, a trimis după el și i-a dat să facă — în orașul Padova — un monument în amintirea lui Gattamelata [19]; Donato a primit și s-a dus bucuros acolo, unde a făcut, din bronz, statuia ecvestră ce se află în piața Sant'Antonio; calul pare să freamăte și să sforăie, iar pe chipul călărețului a întipărit cu o mare artă atît deosebita lui îndrăzneală cît și via-i mîndrie. Donato s-a arătat de-a dreptul uimitor în ce privește turnarea — atît ca dimensiune cît și ca frumusețe — putînd sta alături, ca mișcare, desen, artă, proporție și iscusință, de orice artist din antichitate, pentru că i-a uimit nu numai pe cei ce au văzut monumentul atunci, ci și pe cei care-l văd astăzi. Iată de ce au încercat padovanii să-l facă, pe orice cale, concetățean de-al lor și să-l oprească printre ei, măgulindu-l în fel și chip; iar pentru a-l face să mai zăbovească, i-au dat să lucreze, în biserica de'Frati Minori, pe predela altarului cel mare, scene din viața Sfîntului Anton

AVC 2012

din Padova[20]; a lucrat scenele acestea în basorelief și cu atîta pricepere, încît chiar și cei mai buni cunoscători ai acestei arte se simt cuprinși de mirare și de uimire. Tot aici, pe partea din față a altarului, le-a sculptat în chip desăvîrșit pe cele două Marii, care-l plîng pe Cristos mort. În palatul unuia din conții Capodilista a lucrat, din lemn, scheletul unui cal[21], care se poate vedea încă și astăzi, lipsindu-i numai gîtul; bucățile de lemn au fost îmbinate cu atîta grijă, încît oricine privește această lucrare își poate da seama de noutatea ideilor care-i veneau în minte și de măreția spiritului său.

Socotit la Padova drept o adevărată minune și lăudat de orice om priceput, s-a hotărît să se înapoieze la Florența[22], spunînd că, dacă-ar mai rămîne acolo, ar uita tot ce știe, fiind prea mult lăudat de toată lumea, și că se înapoiază bucuros în patria sa, unde — fiind criticat tot timpul și simțind astfel nevoia de-a mai învăța — își va putea, din pricina aceasta, spori și gloria. Înapoindu-se în Toscana, a executat — în biserica parohială din Montepulciano — un mormînt de marmură[23] împodobit cu o foarte frumoasă sculptură; iar în sacristia bisericii San Lorenzo din Florența a lucrat, împreună cu Andrea Verrocchio, un spălător pentru mîini[24] tot din marmură; a mai făcut, de asemenea, cîteva busturi și cîteva capete pline de vioiciune pentru casa lui Lorenzo della Stufa[25].

Plecînd apoi din Florența, s-a dus la Roma[26], pentru a încerca să imite lucrările celor vechi cît mai mult cu putință și, în vreme ce studia, a executat din piatră un tabernacol înfățișînd taina împărtășaniei, aflat astăzi în biserica San Pietro[27].

Înapoindu-se la Florența și trecînd prin Siena[28], a primit să facă o ușă de bronz pentru baptisteriul San Giovanni; după ce a făcut însă modelul din lemn și a terminat aproape toate formele de ceară — așteptînd numai turnarea — a sosit acolo Bernardetto[29] di mona Papera, giuvaergiu florentin și prieten de-al său, care, întorcîndu-se de la Roma, s-a priceput atît de bine să întoarcă lucrurile încît — fie pentru nevoi de-ale sale, fie poate din alte pricini — l-a luat pe Donato la Florența, așa că lucrarea aceasta a rămas nu numai neterminată, dar nici măcar începută. Doar

în clădirea Domului din acel oraş a rămas, făcut de mîna lui Donato, un Sfînt Ioan Botezătorul, lucrat în bronz, căruia îi lipseşte însă braţul drept, de la cot în jos: se spune că Donato a făcut astfel, fiindcă nu i se plătiseră toţi banii. Reîntorcîndu-se deci la Florenţa, a lucrat, pentru Cosimo de Medici, stucurile sacristiei din San Lorenzo [30]; e vorba de patru medalioane, parte pictate, parte în basorelief, aşezate pe pietrele de sprijin ale bolţii, şi înfăţişîndu-i pe cei patru evanghelişti; în acelaşi loc a făcut şi două uşiţe de bronz, lucrate în basorelief, deosebit de frumoase, înfăţişînd pe ele feluriţi apostoli, martiri şi duhovnici; în sfîrşit, tot acolo, într-o firidă de deasupra uşiţelor, i-a făcut pe Sfinţii Lorenzo şi Ştefan, iar în altă firidă, pe Sfinţii Cosma şi Damian.

Înăuntrul bisericii a lucrat în stuc patru sfinţi [31], înalţi de cîte cinci coţi fiecare, vădind o bună stăpînire a meşteşugului, precum şi amvoanele de bronz [32], înfăţişînd pe ele patimile lui Cristos; îmbătrînind, Donato nu a putut termina această operă, cu totul deosebită ca desen, forţă, invenţie şi bogăţie de personaje şi de clădiri: ea a fost dusă la bun sfîrşit de elevul său, Bertoldo [33].

Deasupra uşii bisericii Santa Croce se vede şi astăzi un Sfînt Ludovic [34] din bronz, înalt de cinci coţi, făcut de mîna lui Donato; aducîndu-i-se învinuirea că sfîntul are înfăţişarea unui om prost şi că e cea mai puţin izbutită lucrare a sa, Donato a răspuns că nu l-a făcut astfel fără nici un temei, şi că Ludovic a fost cu adevărat prost cînd şi-a lăsat regatul [35], pentru a se călugări.

Donato a lucrat din bronz şi bustul soţiei lui Cosimo de'Medici [36], aşezat astăzi în încăperea în care-şi păstrează veşmintele ducele Cosimo, laolaltă cu multe alte lucrări din bronz sau din marmură, făcute de mîna lui Donato.

Tot ducele Cosimo mai are şi un foarte frumos — ba chiar miraculos — crucifix [37], executat în bronz tot de Donato, pe care îl păstrează în camera sa de lucru, unde se mai găsesc nenumărate antichităţi rare şi medalii nespus de frumoase.

În aceeaşi garderobă se află şi un basorelief de bronz înfăţişînd patimile Mîntuitorului, cu un mare număr

AVC 2012

de personaje; de asemenea, se mai află acolo încă o răstignire tot din bronz.

În locuința urmașilor lui Iacopo Capponi se află, lucrată în semirelief, o Sfîntă Fecioară de marmură [38], socotită a fi un lucru deosebit de frumos. *Messer* Antonio de'Nobili, fostul vistiernic al Înălțimii Sale, avea și el în casă un basorelief din marmură [39], lucrat de mîna lui Donato și înfățișînd bustul Sfintei Fecioare — lucrare atît de frumoasă, încît numitul *messer* Antonio o prețuia cît întreaga sa avere.

În casa lui Giovan Battista d'Agnol Doni, gentilom florentin, se află un Mercur de bronz [40], înalt de un cot și jumătate, lucrat de mîna lui Donato și îmbrăcat în veșminte oarecum ciudate; este însă cu adevărat frumos și tot atît de rar ca și celelalte lucrări ce împodobesc acea preafrumoasă casă.

Bartolommeo Gondi, despre care s-a mai vorbit în «Viața» lui Giotto, are o Sfîntă Fecioară [41] în semirelief, lucrată de Donato cu atîta dragoste și rîvnă, încît nu-i cu putință să găsești ceva mai bun și nici să-ți închipui cîtă măiestrie a arătat Donato în pieptănătura capului și în ușoarele veșminte cu care este îmbrăcată Fecioara. *Messer* Lelio Torelli [42] prim-magistrat și secretar al ducelui [43] — tot atît de destoinic jurisconsult pe cît de mare iubitor al tuturor științelor, artelor și îndeletnicirilor vrednice de cinste — are și el o Madonă [44] lucrată în marmură de mîna aceluiași Donato; cine ar vrea însă să-i istorisească întreaga viață și să se oprească asupra tuturor operelor pe care le-a lucrat, ar face o poveste prea lungă și nu acesta e scopul urmărit scriind viețile artiștilor noștri; în ce-l privește, Donato s-a îndeletnicit nu numai cu lucrurile de seamă, despre care am vorbit, dar nu s-a dat în lături nici de la cele mai mici lucrări de artă, sculptînd blazoane de familie [45], pe sobe sau pe fațadele locuințelor cetățenilor; un asemenea preafrumos blazon poate fi văzut în casa familiei de'Sommai, care se află peste drum de brutăria della Vacca.

Se spune că Simone, fratele lui Donato [46], avînd de făcut mormîntul papii Martin al V-lea, l-a chemat pe Donato să vadă lucrarea înainte de a trece la turnarea ei; ducîndu-se la Roma, Donato a nimerit acolo
365 tocmai cînd sosise și împăratul Sigismondo [47] ca să

fie încoronat de papa Eugeniu al IV-lea [48]; de aceea, a trebuit ca, împreună cu fratele său, să organizeze întrega ceremonie, cîştigîndu-şi şi aici faimă şi cinstire deplină.

În garderoba lui *signor* Guidobaldo, duce de Urbino, se află, de asemenea, un bust foarte frumos [49], din marmură, lucrat tot de mîna lui Donato, şi se crede că le-ar fi dăruit strămoşilor ducelui de către Giuliano de'Medici, pe cînd se afla la această curte, bogată în oameni de talent.

Acesta a fost Donato şi atît de minunat s-a arătat în orice lucrare, încît se poate spune că prin iscusinţa, prin judecata şi prin cunoştinţele sale, a fost unul dintre primii artişti care au dat strălucire artei sculpturii şi desenului în timpurile noastre şi merită cu atît mai multă cinstire cu cît pe vremea în care a lucrat el nu se cunoşteau dintre lucrările celor vechi decît coloanele, sarcofagele şi arcurile de triumf, celelalte fiind încă îngropate sub pămînt. El e cel care i-a insuflat lui Cosimo dorinţa de-a aduce la Florenţa toate antichităţile care erau şi se află încă în palatul de'Medici şi pe care Donato le-a reparat pe toate cu mîna sa. Era foarte darnic, drăgăstos şi binevoitor, iar de prieteni se îngrijea mai mult decît de sine însuşi; nu a preţuit niciodată banii, ţinîndu-i într-un coş agăţat de tavan cu o funie, din care fiecare lucrător sau prieten îşi lua cît îi trebuia, fără să-i spună nici o vorbă. Şi-a petrecut bătrîneţea cu bine şi în veselie; istovit de vîrstă şi nemaiputînd lucra, a trebuit să fie ajutat de Cosimo şi de mulţi alţi prieteni. Se spune că la moartea sa, Cosimo l-a lăsat în grija fiului său Piero, iar acesta, îndeplinind cu sfinţenie voinţa tatălui său, i-a dăruit o moşie în Cafaggiuolo, din al cărui venit putea să trăiască fără nici o grijă. Donato s-a bucurat nespus, părîndu-i-se că astfel ar fi mai sigur că nu va muri de foame. N-a trecut însă mai mult de un an şi, venind iarăşi la Piero, i-a dat moşia înapoi — prin contract, în bună formă — spunînd că nu voia să-şi piardă liniştea din pricina grijilor şi supărărilor pe care i le făcea ţăranul arendaş, bătîndu-l la cap la fiecare trei zile, ba fiindcă vîntul îi descoperise porumbarul, ba fiindcă vitele îi fuseseră luate de către comună pentru plata birului, ba fiindcă vijelia îi stricase recolta de struguri şi de

AVC 2012

fructe; lucruri de care era sătul și plictisit pînă peste cap, așa că mai curînd dorea să moară de foame decît să mai fie nevoit a se gîndi la ele.

A rîs Piero de naivitatea lui Donato și, ca să-l scape de asemenea necazuri, după ce a primit înapoi moșia, așa cum dorea Donato, i-a asigurat, prin banca sa, o sumă care-i aducea același venit, dacă nu chiar mai mult, dar în bani pești, plătindu-i-se suma ce i se cuvenea, săptămînal. Donato a fost cît se poate de mulțumit și a trăit vesel și fără griji tot restul vieții sale, rămînînd un credincios prieten și slujitor al familiei de'Medici; ajuns însă la vîrsta de optzeci și trei de ani și paralizînd, n-a mai putut lucra nimic și stătea numai în pat, într-o biată căsuță pe care o avea în *via* del Cocomero [50], alături de călugărițele de la San Niccolò, unde, înrăutățindu-i-se sănătatea pe fiecare zi și topindu-se încetul cu încetul, a murit în ziua de 13 decembrie 1466 [51], fiind îngropat în biserica San Lorenzo, lîngă mormîntul lui Cosimo, precum singur ceruse, pentru ca trupul său mort să stea lîngă al acestuia, alături de care fusese, toată viața, cu sufletul.

Moartea lui Donato i-a îndurerat peste măsură de mult pe concetățenii săi, pe artiști și pe toți cei care-l cunoscuseră în timpul vieții. De aceea, spre a-l cinsti după moarte mai mult decît o făcuseră cît trăise, l-au înmormîntat cu mare pompă în numita biserică, de față fiind toți pictorii, arhitecții, sculptorii, giuvaergiii și aproape întregul popor al acestui oraș; spre lauda lui s-au compus, vreme îndelungată după aceasta, tot felul de versuri, în numeroase limbi.

Înainte de moarte, aflîndu-se el bolnav, au venit să-l vadă cîteva din rudele sale și, după ce l-au salutat, precum e obiceiul, și l-au îmbărbătat, i-au spus că era de datoria lui să le lase o sfoară de moșie pe care o avea în Prato și că — deși era mică și aducea un venit neînsemnat — îl rugau stăruitor acest lucru. Auzind despre ce era vorba, Donato — însuflețit ca întotdeauna numai de gînduri bune — le-a spus: «Nu vă pot face pe plac, dragii mei, căci vreau, și așa mi se pare și drept, ca moșioara s-o las țăranului care a lucrat-o și a trudit pe ea, iar nu vouă, care, fără să fi avut, în legătură cu ea, nici o altă grijă în afară de aceea de-a o căpăta, vreți să v-o las numai fiindcă ați venit să mă

vedeți; duceți-vă și Dumnezeu să vă binecuvînteze!»
Adevărul este că nici nu trebuie să te porți altfel cu asemenea rubedenii, care nu-și arată dragostea decît atunci cînd e vorba de vreun folos sau cînd trag nădejde de așa ceva. Chemîndu-l deci pe notar, Donato i-a lăsat moșioara muncitorului care trudise fără răgaz pentru ea și care, cu toate necazurile sale, îl ajutase mai mult decît rubedeniile acelea.
Lucrările de artă le-a lăsat elevilor săi, printre care se numără: Bertoldo [52], sculptor florentin, care l-a imitat îndeajuns, după cum se poate vedea dintr-un foarte frumos bronz, înfățișînd o luptă între mai mulți călăreți: lucrarea se află astăzi în garderoba ducelui Cosimo; Nanni d'Antonio di Banco [53], mort înaintea lui Donato; Rossellino, Desiderio și Vellano da Padova [54]; în sfîrșit după moartea sa, se poate spune că i-a fost, de asemenea, elev, oricine a vrut să lucreze în relief așa cum se cuvine.
A fost stăpîn pe desen și l-a făcut cu atîta destoinicie și cu atîta mîndrie, încît nu are egal în această privință. Portretul i-a fost pictat de Paolo Uccello, precum am și spus în «Viața» acestuia.
Au rămas în lume atîtea opere de-ale sale încît se poate spune, și pe bună dreptate, că nici un alt artist n-a lucrat mai mult decît el. Făcîndu-i plăcere orice lucrare, nu s-a dat în lături de la nici una, fără să-l intereseze dacă e măruntă sau de mare preț. Iar pentru sculptură, această trudă fără preget a lui Donato în tot felul de lucrări — statui, semireliefuri și basoreliefuri — a fost, fără îndoială, de un mare folos, căci, dacă în vremurile frumoase ale vechilor greci și romani au fost numeroși artiști care au dus sculptura la desăvîrșire, în vremea noastră, el singur — și numeroasele sale opere — au adus-o din nou la o neasemuită desăvîrșire. Iată de ce artiștii sînt datori să înțeleagă că măreția artei începe o dată cu el, mai mult decît cu oricare altul născut în vremea noastră, căci el nu numai că a ușurat greutățile artei prin faptul că a lăsat atîtea opere care să slujească drept model, dar a adăugat totodată invenția, desenul, stăpînirea meșteșugului, judecata și tot ceea ce trebuie sau se poate aștepta de la un geniu dumnezeiesc. Donato era un om hotărît și mîndru și-și executa lucrările cu multă ușu-

AVC 2012

rinţă, roadele trecînd întotdeauna cu mult peste făgăduieli.

Toate lucrările sale, şi îndeosebi amvoanele de bronz de la San Lorenzo, i-au rămas elevului său Bertoldo, care le-a şlefuit — în cea mai mare parte — şi le-a adus în starea în care se văd şi astăzi în pomenita biserică.

[1] Din declaraţiile făcute de el însuşi către autorităţile fiscale din acea vreme, reiese că se numea Donato di Niccolò di Betto Bardi. În aceleaşi declaraţii, ca an al naşterii este artătat o dată anul 1382, altă dată anul 1386, iar ultima dată anul 1387. A murit la 13 decembrie 1466.

[2] Este primul artist care a înţeles să dea basoreliefului un aspect pictural.

[3] Este cunoscuta *Bunăvestire*, aflată încă şi astăzi în biserica Santa Croce din Florenţa. Se crede că ar fi fost lucrată în anul 1425.

[4] Datează din anii 1415—1420 şi se află în capela Bardi din biserica Santa Croce.

Cu privire la prietenia dintre Donatello şi Brunelleschi, se va vedea şi « Viaţa« acestuia din urmă.

[5] Este vorba de papa Ioan al XXII-lea, mort în 1419. Mormîntul a fost lucrat în anii 1426—1427, lui Donatello aparţinîndu-i numai chipul papii, restul fiind executat de Michelozzo şi Pagno di Lapo Portigiani.

[6] Există încă şi este o lucrare de un puternic realism. A fost executată în perioada de maturitate artistică a genialului sculptor florentin.

[7] I-a fost comandată în 1433 şi a terminat-o în 1440. Înfăţişează un dans de copii, plin de viaţă şi nestăvilit avînt. Se află astăzi în Muzeul Domului din Florenţa.

[8] Donatello a prezentat desenul în 1434, întrecîndu-l pe Lorenzo Ghiberti, care prezentase şi el unul. Vitraliul se află şi astăzi la locul său. Copiii, care ţin ghirlandele, sînt lucraţi de Giuliano da Maiano, nu de Donatello.

[9] În mod obişnuit se spune Or San Michele. Se ştie că, pe peretele dinafară al acestei biserici, fiecare breaslă îşi avea — într-o firidă — statuia sfîntului pe care şi-l alesese drept patron. Donatello a executat aici patru statui, înfăţişîndu-i pe Sfinţii: Petru, Marcu, Gheorghe şi Ludovic. Brunelleschi nu a avut nimic de a face cu aceste statui. Unii cercetători cred că statuia Sfîntului Petru nu i-ar aparţine lui Donatello, ci lui Nanni di Banco. Oiginalul statuiei Sfîntului Gheorghe se află astăzi în Muzeul Naţional din Florenţa, în firida de la Or San Michele fiind aşezată doar o copie. Este una din cele mai preţioase capodopere ale secolului al XV-lea italian, laudele aduse de Vasari fiind pe deplin îndreptăţite.

[10] În realitate, numai trei: Sfîntul Ioan Botezătorul (semnată Donatello); regele David sau *Il Zuccone* — adică pleşuvul — (semnată *Opus Donatelli* — opera lui Donatello) şi profetul Ieremia (semnată

tot *Opus Donatelli*). Cea de-a patra nu-i aparţine lui Donatello; a fost începută de Bernardo Ciuffagni şi terminată de Nanni di Bartolo — zis şi Il Rosso — care mai executase şi alte lucrări pentru Domul din Florenţa.

11 Grupul acesta se află astăzi pe scara Palatului Vechi (Palazzo Vecchio) şi se crede că ar fi fost executat în jurul anului 1456, în ultima perioadă a activităţii lui Donato.

12 Astăzi se află în Muzeul Naţional din Florenţa. După stilul în care este executat, se crede că ar data din jurul anului 1430.

13 Există încă, dar sînt lucrate de cîţiva elevi de-ai săi.

14 Statui care se găsesc, astăzi, prin diferite muzee din Europa.

15 Se află încă în casa Martelli, din Florenţa, şi este neterminat.

16 Se află actualmente în Muzeul Naţional din Florenţa. Atît statuia neterminată, înfăţişîndu-l pe David, cît şi aceea a Sfîntului Ioan, au fost lucrate, după cît se pare, către 1430.

17 Este vorba de monumentul funerar al cardinalului Rinaldo Brancacci, mort în 1427. Ajutat de Michelozzo şi Pagno di Lapo Portigiani, Donatello a lucrat această operă la Pisa (între 1427 şi 1429) trimiţîndu-o apoi la Napoli.

18 L-a fost comandat în anul 1434 şi l-a terminat către 1438, fiind ajutat de Michelozzo.

19 În realitate se numea Erasmo da Narni, Gattamelata fiindu-i doar porecla. Monumentul nu i-a fost comandat lui Donatello de către Signoria Veneţiană — cum spune Vasari — ci de către fiul ilustrului condotier, în anul 1444. A fost terminat în anul 1453 şi a costat 1650 ducaţi de aur. Este iscălit: *Opus Donatelli Florentini* (Opera florentinului Donatello) şi reprezintă una din capodoperele artei universale.

20 Au fost executate de Donatello — ajutat de elevii săi — între 1446 şi 1450 şi fac parte din altarul cel mare al bisericii del Santo din Padova. Tot de Donatello este lucrat, în aceeaşi, biserică şi crucifixul de bronz de pe altar.

21 Există încă, dar nu a fost făcut de Donatello. Datează din anul 1466.

22 Donatello a stat la Padova din anul 1444 pînă în 1453.

23 Este vorba de monumentul funerar al lui Bartolommeo Aragazzi şi-i aparţine lui Michelozzo. A fost început în 1427 şi terminat după 1436. Astăzi, se află, desfăcut în bucăţi, în Domul din Montepulciano.

24 Opera lui Andrea del Verrocchio, singur. Vezi şi « Viaţa » lui Filippo Brunelleschi, nota nr. 58.

25 Nu se cunoaşte soarta acestor lucrări.

26 Fără a putea stabili timpul exact, se ştie numai că Donatello a fost la Roma în cîteva rînduri. Cu precizie se poate spune că se afla acolo în anul 1433.

27 Tabernacolul se află şi astăzi în biserica Sfîntului Petru.

28 Prin Siena a trecut de mai multe ori. Între 1426 şi 1427 a lucrat placa de pe mormîntul lui Giovanni Pecci, episcop de Grossetto (aflată astăzi în Domul din Siena); în 1425 turnase în bronz reliefurile pentru cristelniţa Domului, înfăţişînd scene legate de moartea lui Ioan Botezătorul (între altele banchetul cu prilejul căruia Salomeea îi înfăţişează lui Irod capul lui Ioan Botezătorul); în 1428, a executat, tot pentru cristelniţă, patru copii (din care unul se află în Muzeul Naţional din Florenţa, doi la Siena, iar altul la Berlin) precum şi cele două statui înfăţişînd Credinţa şi Speranţa. Uşa de bronz a baptiste-

riului San Giovanni a început-o în 1457 şi a lăsat-o neterminată. În acelaşi an a executat şi statuia Sfîntului Ioan Botezătorul, de care vorbeşte Vasari mai jos.

29 Benedetto.

30 Donatello a lucrat aici atît între 1435 şi 1443 cît şi mai tîrziu, după ce s-a înapoiat de la Padova. Toate operele din sacristie, pomenite de Vasari, există încă.

31 S-au pierdut.

32 Sînt lucrate, majoritatea, de elevii lui Donatello, după desenele maestrului.

33 S-a născut pe la 1420 şi a murit în 1491. A fost elevul lui Donatello şi maestrul lui Michelangelo. În operele sale a fost influenţat atît de fostul său maestru cît şi de Antonio Pollaiuolo.

34 Se află în Muzeul bisericii Santa Croce.

35 Ludovic al IX-lea, regele Franţei (1215—1270) nu a renunţat nici-odată la tron şi nici nu s-a călugărit. A fost canonizat în 1297, probabil pentru cele două cruciade întreprinse de el şi terminate fără nici un succes, cea de a doua pricinuindu-i şi moartea (s-a îmbolnăvit de ciumă, după debarcarea pe coasta de nord a Africii, unde spera să-l convertească la creştinism pe regele de atunci al Tunisiei).

36 S-a pierdut.

37 Este vorba de un crucifix lucrat de Bertoldo şi aflat astăzi în Muzeul Naţional din Florenţa. Celelalte lucrări de care vorbeşte Vasari s-au pierdut.

38 Astăzi pierdută.

39 Pierdut.

40 Este, de fapt, un Cupidon şi se află la Muzeul Naţional din Florenţa.

41 Operă pierdută.

42 A colaţionat pandectele lui Justinian.

43 Cosimo de'Medici, despre care am mai vorbit.

44 Astăzi pierdută.

45 Nu s-a păstrat decît acela al familiei Martelli, în casa căreia a crescut Donatello.

46 Aurarul şi sculptorul Simone Chini nu era fratele, ci elevul lui Donatello. Placa de pe mormîntul papii Martin al V-lea (biserica San Giovanni in Laterano—Roma) îi aparţine într-adevăr.

47 Sigismund de Luxemburg, rege al Ungariei în 1387 şi împărat al Germaniei, din 1411 pînă în 1417. Istoria îl socoteşte vinovat de moartea lui Ian Hus, reformator şi întemeietor al bisericii naţionale cehe, pe care l-a ars pe rug, în timpul Conciliului de la Constanza (1414), cu toate asigurările scrise pe care i le dăduse că nu i se va întîmpla nimic.

48 Papă între 1431 şi 1447. Împăratul Sigismund a fost încoronat de el în anul 1433. Aflîndu-se la Roma, în acea vreme, Donatello a executat şi mormîntul lui Giovanni Crivelli, arhidiacon al Aquileei, în biserica Ara Coeli.

49 Operă pierdută.

50 Astăzi, *via* Ricasoli.

AVC 2012

51 Dată exactă; condica morților din Florența arată același lucru.
52 Vezi nota nr. 33
53 Vezi și « Viața » acestuia.
54 Antonio Rossellino, Desiderio da Settignano și Vellano da Padova. Pentru primii doi, vezi « Viețile » lor și al treilea se numea, de fapt, Bartolommeo Bellano; s-a născut către 1430 și a murit către 1495. În 1461, lucra, împreună cu Donatello, la amvoanele de la San Lorenzo (Florența).
Între numeroșii elevi ai lui Donatello mai sînt cunoscuți: Giovanni da Pisa, Pagno di Lapo Portigiani, Agostino di Duccio, Simone Ferucci, Andrea dell'Aquila, Urbano da Cortona.

MICHELOZZO MICHELOZZI

AVC 2012

MICHELOZZO MICHELOZZI

SCULPTOR ŞI ARHITECT FLORENTIN

În tinereţea sa Michelozzo[1] a studiat împreună, cu Donatello atît sculptura cît şi desenul, şi, oricîte greutăţi a întîmpinat în cale, a mers înainte, lucrînd în pămînt, în ceară şi în marmură în aşa fel încît, în lucrările sale de mai tîrziu, a vădit întotdeauna şi pricepere, dar şi mare talent. Acolo însă unde s-a depăşit atît pe sine cît şi pe mulţi alţii a fost în arhitectură, fiind socotit, după Brunellesco, drept cel mai bine pregătit arhitect al vremurilor sale şi cel mai priceput în împărţirea şi rînduirea încăperilor palatelor, mănăstirilor şi caselor de locuit, aşa precum vom arăta la locul potrivit.

De aceste însuşiri s-a folosit Donatello mulţi ani[2], căci Michelozzo avea o îndelungă practică în lucrarea marmurii şi în turnarea bronzurilor.

Deasupra uşii sacristiei din biserica de peste drum de San Giovanni, Michelozzo a sculptat un Sfînt Giovannino[3], pe care l-a lucrat cu multă rîvnă şi pentru care a cules destule laude.

Era atît de apropiat de Cosimo de'Medici încît acesta, cunoscîndu-i talentul, i-a dat să-i facă planul palatului de pe *via* Larga[4], în colţ, dincolo de San Giovannino; căci, după cum am spus, planul pe care i-l făcuse Filipo *di ser* Brunellesco i se păruse lui Cosimo a fi prea bogat şi prea măreţ, deşteptînd mai curînd pizma concetăţenilor săi, în loc să fie o podoabă pentru oraş, iar pentru el o locuinţă în care să se simtă bine; de aceea, plăcîndu-i acela pe care il făcuse Mi-

chelozzo, i-a încredințat lui să ducă la bun sfîrșit lucrarea, așa precum poate fi văzută încă și astăzi.
În anul 1433, fiind Cosimo trimis în exil, Michelozzo — care îl iubea din tot sufletul și-i era deosebit de credincios — l-a întovărășit de bunăvoie la Veneția, ținînd să locuiască împreună cu el tot timpul cît a stat acesta acolo; în acest oraș, în afară de numeroase desene și planuri de clădiri particulare și publice, pe care le-a făcut pentru prietenii lui Cosimo, ca și pentru mulți alți gentilomi, a construit, din porunca și pe cheltuiala lui Cosimo, biblioteca mănăstirii San Giorgio Maggiore [5], adăpost al călugărilor Neri di Santa Iustina; o dată cu terminarea zidăriei, a mobilelor, a băncilor și a celorlalte podoabe, au fost aduse în ea sumedenie de cărți, aceasta fiind singura îndeletnicire a lui Cosimo în timpul acelui exil, din care a fost rechemat în anul 1434, înapoindu-se în patrie aproape în triumf, aducîndu-l împreună cu el și pe Michelozzo.
Michelozzo se afla deci în Florența atunci cînd palatul Signoriei a început să amenințe cu prăbușirea [6], întrucît începuseră să se strice nenumărate coloane, fie din pricina prea marii greutăți pe care o susțineau, fie din pricina temeliei slabe și piezișe, fie — în sfîrșit — din pricină că fuseseră înălțate din blocuri prost potrivite între ele și prost zidite; oricare ar fi fost însă pricina, lucrarea a fost dată în grija lui Michelozzo, care a primit bucuros această sarcină, ca unul care, în Veneția, aproape de San Barnaba, avusese de înlăturat o primejdie asemănătoare.
După sfatul lui Michelozzo, cei care conduceau pe atunci orașul au poruncit să se refacă galeriile curții interioare, de la arce în sus, și să se pună ferestre, asemenea celor pe care le făcuse el pentru Cosimo, în curtea interioară a palatului de'Medici; de asemenea, să se cioplească unele pietre din zid pentru a așeza pe ele crinii aceia de aur [7] care se văd încă și astăzi: toate acestea, Michelozzo le-a făcut cu repeziciune, executînd în dreptul ferestrelor dinspre curtea interioară, și anume la al doilea cat, o mulțime de ferestre rotunde, deosebite de celelalte, obișnuite, pentru a lumina încăperile din interiorul clădirii, care se găsesc deasupra celor de la primul cat, acolo unde se află astăzi sala Celor două sute. Cel de-al treilea cat, unde

locuiau membrii consiliului Signoriei și gonfalonierul, l-a împodobit și mai mult, construind mai multe încăperi așezate în șir, una lîngă alta, pe partea dinspre San Pietro Scheraggio pentru membrii Signoriei, care dormeau pînă atunci laolaltă, într-o singură odaie; opt din aceste încăperi au fost făcute pentru membrii Signoriei, iar una, mai mare, pentru gonfalonier: și răspundeau toate într-un coridor, ale cărui ferestre dădeau spre curte. Deasupra, a ridicat un alt rînd de odăi încăpătoare, pentru personalul palatului. A făcut, de asemenea, odăi pentru slujitori, sufragii, trompeți, muzicanți, flautiști, heralzi și ușieri, precum și tot restul încăperilor pe care se cade să le aibă un asemenea palat. A întărit apoi, cu uriașe cingători de fier, turnul campanilei, ce crăpase din pricina greutății acelei părți care se afla în gol, adică deasupra căpriorilor așezați înspre piață. În sfîrșit, chipul în care a reparat și a îmbunătățit acest palat i-a adus laudele întregului oraș și — în afară de alte răsplăți — a fost făcut membru în *Collegio* [8], magistratură care se bucură în Florența de multă cinstire.

Fiindu-le dată lor biserica San Giorgio, călugării dominicani din Fiesole nu au stat în ea decît de la jumătatea lui iulie pînă la sfîrșitul lui ianuarie [9], căci Cosimo de'Medici și fratele său Lorenzo au căpătat pentru ei, din partea papii Eugeniu, biserica și mănăstirea San Marco [10], ocupată pînă atunci de călugării silvestrini, care au primit în schimb biserica San Giorgio; foarte evlavioși și legați de serviciul divin și de cult, călugării dominicani au hotărît să ridice mănăstirea San Marco din nou, mult mai bogată și mai măreață, potrivit desenelor și planurilor date de Michelozzo, care ținuse seama de toate îmbunătățirile pe care pomeniții călugări s-ar fi gîndit să le ceară. Începîndu-se lucrarea în anul 1437, a fost ridicată mai întîi partea de deasupra vechiului refectoriu al mănăstirii, în fața grajdurilor ducale, construite de ducele Lorenzo de'Medici; acolo, au fost zidite douăzeci de chilii, s-a pus acoperișul, iar în refectoriu s-au făcut toate lucrările de dulgherie, terminîndu-se totul în felul în care se vede și astăzi.

Mai tîrziu, cumpărînd, tot Cosimo, de la Congregația
375 Sfîntului Duh, locul pe care se află astăzi corul, s-au

construit, sub supravegherea lui Michelozzo, capela, amvonul și corul, toată lucrarea fiind gata în anul 1439. După aceasta a fost ridicată biblioteca, lungă de optzeci de coți și largă de optsprezece — boltită în întregime — cu șaizeci și patru de mese [11] din lemn de chiparos, pline cu cărți minunate. A fost terminat apoi dormitorul, dîndu-i-se forma unui pătrat; și, în cele din urmă, biserica și toate frumoasele încăperi ale acestei mănăstiri despre care se crede că ar fi cea mai bine gîndită, cea mai frumoasă și cea mai plăcută din cîte sînt în Italia, datorită talentului și rîvnei lui Michelozzo, care a terminat-o în întregime în anul 1452 [12]. Se spune că, pentru construirea ei, Cosimo ar fi cheltuit treizeci și șase de mii de ducați, dîndu-le și călugărilor — pentru întreținere — cîte trei sute șaizeci și șase de ducați în fiecare an, tot timpul cît a durat construcția.

Tot după planurile lui Michelozzo, Cosimo a mai făcut și noviciatul, ca și capela care-i poartă numele din biserica Santa Croce din Florența, precum și coridorul ce duce din biserică la sacristie, la noviciat și la scara dormitorului: frumusețea, comoditatea și ornamentația acestor lucrări nu-s cu nimic mai prejos vreuneia din celelalte lucrări pe care cu adevărat Magnificul Cosimo de'Medici le-a poruncit sau a pus să fie ridicate sub conducerea lui Michelozzo; dintre toate lucrările, poarta făcută din granit, prin care se trece din biserică spre locurile mai sus arătate, a fost lăudată pe vremea aceea în chip deosebit, atît pentru noutatea sa cît și pentru minunatul său fronton, căci, pînă atunci, nu se prea obișnuia imitarea lucrărilor antice și frumoasa lor manieră, așa cum s-a făcut la această poartă [13].

Tot după sfatul și planurile lui Michelozzo, Cosimo a construit și palatul de la Cafaggiuolo [14] in Mugello, făcînd din el un fel de fortăreață — cu șanțuri de jur împrejur — și înzestrîndu-l cu moșii, drumuri, grădini, fîntîni înconjurate de tufișuri, pădurici și cîte altele, pe măsura unei case cu adevărat strălucite; la două mile depărtare de palat, într-un loc ce se chema il Bosco a'Frati [15], a pus să se ridice, de asemenea — după sfaturile aceluiași Michelozzo — frumoasa mănăstire a călugărilor de'Zoccoli di San Francesco. O mulțime de alte îmbunătățiri au fost făcute — după cum se

poate încă vedea — și la Trebbio [16]. Și tot la depărtare de două mile de Florența, Michelozzo a mai înălțat și palatul de la Careggi [17], lucrare bogată și plină de măreție, unde a adus apa cu ajutorul fîntînii ce se vede încă și astăzi. Iar pentru Giovanni, fiul lui Cosimo de'Medici, tot Michelozzo a construit, la Fiesole [18], un alt măreț și vrednic de cinste palat, punîndu-i temeliile în panta dealului, cu mare cheltuială, dar și cu mare folos, căci aici, în partea de jos, a făcut el bolți, pivnițe, grajduri, cămări și alte încăperi, frumoase și plăcute; deasupra, în afara odăilor, sălilor și altor încăperi obișnuite, a făcut cîteva încăperi pentru cărți, iar alte cîteva pentru muzică; cu prilejul acestei construcții, Michelozzo a arătat, în sfîrșit, cît de bine se pricepea la arhitectură căci, pe lîngă cele spuse pînă acum, clădirea, deși zidită în povîrnișul dealului, nu s-a clintit nici cît un fir de păr.

Terminînd acest palat, Michelozzo a ridicat ceva mai sus, aproape de vîrful muntelui și pe cheltuiala aceluiași duce, biserica și mănăstirea călugărilor di San Girolamo. Și tot de către Michelozzo au fost făcute și planurile și desenele spitalului construit prin grija lui Cosimo la Ierusalim [19], pentru cei ce se duc acolo în pelerinaj, la mormîntul lui Cristos.

Aflînd că biserica Santa Maria degli Angeli [20], din Assisi, ducea lipsă de apă, pricinuind mari necazuri celor care, în fiecare an, de întîi august, veneau acolo pentru iertarea păcatelor, Cosimo l-a trimis pe Michelozzo, iar acesta a adus apa unui izvor, ce țîșnea din coasta muntelui, pînă la o fîntînă pe care a acoperit-o cu o foarte frumoasă și bogată *loggia*, sprijinită pe cîteva coloane purtînd blazonul lui Cosimo; și tot din porunca acestuia a mai făcut înăuntrul mănăstirii numeroase lucrări de mare folos.

Murind Cosimo, care îl iubise pe Michelozzo cum numai un prieten scump poate fi iubit, fiul său Piero i-a înălțat la San Miniato — pe munte — capela de marmură în care se află crucifixul [21]; în spatele acestei capele, în semicercul arcului, Michelozzo a sculptat în basorelief, șoimul cu diamantul înfățișînd blazonul lui Cosimo, operă cu adevărat minunată.

După aceste lucrări, plănuind să îmbrace în marmură
 întreaga capelă della Nunziata din biserica de'Servi,

acelaşi Piero de'Medici a ţinut ca Michelozzo, bătrîn acuma, să-şi spună părerea în legătură cu aceasta, şi pentru că îi preţuia nespus de mult talentul, dar şi pentru că ştia cît de credincios prieten şi slujitor îi fusese acesta lui Cosimo, tatăl său. După sfatul lui Michelozzo, lucrarea i-a fost încredinţată lui Pagno di Lapo Partigiani [22], sculptor din Fiesole, care a cules de pe urma ei multe laude, ca unul care a voit să cuprindă într-un spaţiu restrîns cît mai multe lucruri. La Genova [23], ca şi în multe alte locuri, se află numeroase opere din marmură sau din bronz, care, după felul cum sînt lucrate, se recunosc a fi făcute de mîna lui Michelozzo. Am vorbit însă îndeajuns despre el; a murit în vîrstă de şaizeci şi opt de ani [24] şi a fost îngropat în mormîntul familiei sale din biserica San Marco din Florenţa. Portretul său, făcut de mîna lui Fra Giovanni [25], se află în sacristia din Santa Trinità, înfăţişîndu-l pe Nicodemo, bătrînul cu glugă pe cap, care-l coboară pe Cristos de pe cruce.

[1] Sculptorul şi arhitectul florentin Michelozzo s-a născut, pare-se, în anul 1396, ca fiu al lui Bartolommeo di Gherardo şi a învăţat meseria nu cu Donatello, cum spune Vasari, ci cu Lorenzo Ghiberti, pe care l-a ajutat apoi atît la execuţia statuiei Sfîntului Matei, de la Or San Michele, cît şi la uşile bisericii San Giovanni. Începînd din 1410 şi pînă în 1447 (cu unele întreruperi însă) este gravorul tiparelor monetăriei din Florenţa. În operele sale arhitectonice se resimte într-o oarecare măsură influenţa lui Filippo Brunelleschi.

[2] Colaborarea lor a durat din 1425 pînă în 1438.

[3] Originalul se află acum în Muzeul Naţional din Florenţa. Lucrarea nu-i aparţine însă lui Michelozzo, ci lui Antonio Rossellino, care a executat-o în 1477, primind pentru ea douăzeci şi cinci de florini de aur.

[4] Început în 1444 şi terminat în 1459, palatul familiei de'Medici (astăzi sediul prefecturii) a suferit, de-a lungul secolelor, diferite transformări. Rămîne totuşi o pildă de ceea ce însemna un palat princiar în secolul al XV-lea.

[5] Cosimo a stat în exil între 1433 şi 1434, iar în acest timp Michelozzo nu se află nici el în Toscana. S-ar putea deci ca biblioteca — amintită nu numai de Vasari, ci şi de alţi scriitori — să fi fost construită de el.

[6] Lucrările de restaurare i-au fost încredinţate lui Michelozzo în anul 1450, iar după moartea sa, au fost continuate de Benedetto da Maiano şi de Francione, care au folosit însă tot planurile sale.

[7] Au dispărut în anul 1809

[8] În 1462.
[9] În 1436. În vechea mănăstire, transformată astăzi în cazarmă, se află numeroase picturi din secolele XIV şi XV.
[10] Lucrările de reparaţie şi construcţie au fost începute în 1437 şi terminate aproape cu desăvîrşire în 1438. Întreg interiorul este împodobit cu frescele lui Beato Angelico (Fra Giovanni da Fiesole) şi ale elevilor săi.
[11] Mesele s-au pierdut, iar din cărţile înpodobite cu frumoase miniaturi de către acelaşi Beato Angelico nu se mai află încă acolo decît o parte, celelalte fiind risipite prin alte biblioteci.
[12] Se crede că toate lucrările s-au terminat încă din anul 1443.
[13] Toate lucrările de la Santa Croce s-au păstrat şi există încă. Se pare că au fost terminate în anul 1445.
[14] Există încă, dar puţin schimbat. A fost refăcut de Michelozzo după 1451, cînd a intrat în stăpînirea lui Cosimo.
[15] Mănăstirea există încă şi astăzi. Se crede că Michelozzo a început să lucreze aici în anul 1420.
[16] Un alt palat al Familiei de'Medici, aflat nu departe de Bosco a'Frati şi de Cafaggiuolo.
[17] S-a păstrat şi, cu toate că de-a lungul veacurilor a suferit unele modificări, aminteşte încă de planul lui Michelozzo.
[18] Atît palatul de aici cît şi biserica şi mănăstirea călugărilor Sfîntului Girolamo s-au păstrat.
[19] Afirmaţia aceasta nu poate fi verificată, negăsindu-se aici nici măcar urma vreunei construcţii în stil toscan.
[20] Nici un document nu confirmă executarea acestor lucrări de către Michelozzo; de altfel, chiar dacă le-ar fi executat, nu mai există nimic din ele.
[21] În anul 1671, crucifixul a fost mutat în biserica Santa Trinità.
[22] Adică Portigiani. A trăit între anii 1408 şi 1470. A lucrat împreună cu Donatello, cu Michelozzo Michelozzi şi cu Iacopo della Quercia (la Siena). Capela Bunei Vestiri a terminat-o în anul 1448, folosind desenele lui Michelozzo.
[23] Nu există aici nici o lucrare care să-i poată fi atribuită lui Michelozzo.
[24] Inexact. A fost îngropat în ziua de 7 octombrie 1472: murise deci în vîrstă de şaptezeci şi şase de ani.
[25] E vorba de un tablou de mari dimensiuni, pictat de Fra Giovanni da Fiesole şi înfăţişînd îngroparea lui Cristos. Tabloul se află astăzi în Galeria Academiei de Arte Frumoase din Florenţa.

GIULIANO DA MAIANO[1]

SCULPTOR ŞI ARHITECT FLORENTIN

După ce a trăit vreme îndelungată pe colinele de la Fiesole, în locul numit Maiano, îndeletnicindu-se cu meseria de cioplitor în piatră, tatăl lui Giuliano da Maiano s-a mutat la Florența, unde și-a deschis un atelier de cioplit piatră, ținînd însă în el și tot ceea ce le e de trebuință, de cele mai multe ori, cînd nici nu se așteaptă, celor care au ceva de construit. Locuia deci în Florența cînd i s-a născut Giuliano; și părîndu-i-se, cu vremea, că ar avea o minte ageră, a plănuit să-l facă notar, socotind că cioplitul pietrei — meșteșugul cu care se îndeletnicise el — ar fi și prea obositor și nici nu ar aduce foloase prea mari: lucrurile însă nu s-au petrecut astfel, căci Giuliano, deși a mers o bucată de vreme la școala de gramatică, nu era cu mintea acolo și, prin urmare, nu a învățat nimic; fugind în repetate rînduri de la școală, a arătat în schimb că ar avea o puternică înclinare către sculptură, cu toate că, la început, a purces să învețe tîmplăria și s-a îndeletnicit cu desenul.

A făcut băncile din sacristia bisericii della Nunziata[2] și numeroase alte lucrări în mănăstirea din Fiesole[3] și în biserica San Marco; ajungînd apoi cunoscut, a fost chemat la Pisa[4], unde a lucrat, în Dom, banca de lîngă altarul cel mare, pe care se așază preotul, diaconul și ajutorul diaconului, în timp ce se cîntă liturghia; pe spătarul băncii a făcut, în intarsie, din șuvițe de lemn, unele colorate, iar altele întunecate, chipurile celor trei profeți, care se văd acolo și astăzi.

Tot Giuliano a lucrat și dulapurile din sacristia bisericii Santa Maria del Fiore[5], ale căror podoabe, în intarsie, au fost socotite, pe vremea aceea, o adevărată minune. Și astfel, în timp ce Giuliano continua să se îndeletnicească cu lucrările de marchetărie, cu sculptura și cu arhitectura, a murit Filippo *di ser* Brunellesco[6]; numit de efori în locul acestuia, Giuliano a înconjurat cu încrustații de marmură albă și neagră ferestruicile de sub cupolă, iar în colțuri a înălțat pilaștrii pe care Baccio d'Agnolo[7] a sprijinit apoi arhitrava, friza și cornișa. E adevărat că Giuliano voise să facă și friza, și cornișa, și galeria, într-o manieră cu totul deosebită, cu frontispicii pe fiecare din cele opt fețe ale cupolei; nu și-a putut înfăptui însă planul, deoarece treburile l-au silit să-l amîne de pe o zi pe alta, pînă cînd a murit. Înainte de aceasta, ducîndu-se la Napoli, a lucrat, pentru regele Alfonso, mărețul palat de la Poggio Reale[8], cu frumoasele fîntîni și apeducte, care se află în curte. Pentru locuințele gentilomilor și pentru piețele din același oraș a făcut, de asemenea, desenele a numeroase fîntîni, cu frumoase și fermecătoare subiecte.

Tot pentru regele Alfonso a lucrat, de asemenea, cîteva scene în basorelief, așezate în sala cea mare a castelului din Napoli, deasupra unei uși[9], de o parte și de alta a acesteia, precum și poarta de marmură a castelului împodobită cu nenumărate figuri căreia i-a dat forma unui arc de triumf și pe care a sculptat, în marmură, scene din viața regelui, precum și cîteva din biruințele acestuia. Tot Giuliano a executat și decorațiile pentru poarta Capovana[10], sculptînd în ea numeroase și felurite trofee pline de frumusețe, meritînd deci ca regele să-i poarte o mare dragoste și să-l răsplătească din belșug, asigurînd astfel bunăstarea urmașilor săi. Și fiindcă Giuliano îl învățase pe nepotul său, Benedetto[11], meșteșugul marchetăriei, arhitectura și puțină sculptură în marmură, acesta rămăsese în Florența și executa lucrări de marchetărie, care îi aduceau un venit mai mare decît toate celelalte meșteșuguri; în acest timp, Giuliano a fost chemat la Roma[12] de *messer* Antonio Rosello, aretinul, secretarul papii Paul al II-lea, pentru a intra în slujba acestuia din urmă; ducîndu-se deci la Roma, i s-a încredințat ridicarea,
 în prima curte a palatului pontifical, a *loggiilor* din

travertin, cu trei rînduri de coloane; cea dintîi, la primul cat al clădirii, unde se află astăzi cancelaria sigiliilor și alte birouri; în cea de-a doua, deasupra primei, stă capul cancelariei dispenselor și beneficiilor, ca și alți prelați; în a treia, și ultima, se află încăperile care dau spre curtea palatului San Pietro.

Tot după desenele sale au fost construite și *loggiile* de marmură din care dă papa binecuvîntarea: aceasta a fost o lucrare de mari proporții, precum se vede încă și astăzi. Ceea ce a uimit lumea a fost însă palatul pe care l-a ridicat pentru același papă, precum și biserica San Marco din Roma, pentru care a folosit o mare cantitate de travertin, scos — după cît se spune — din niște vii vecine cu arcul lui Constantin, vii ce slujeau drept reazem temeliilor Coliseului, în partea care este astăzi dărîmată, poate tocmai fiindcă fusese slăbită rezistența acestei clădiri. De către același papă a mai fost trimis Giuliano și la Loreto [13], unde a clădit din nou, făcîndu-l mult mai mare, corpul bisericii închinate Madonei din Loreto, pînă atunci mică și sprijinită pe niște pilaștri rustici: nu a ridicat-o însă decît pînă la friza de sub acoperiș, aducîndu-l apoi pe nepotul său Benedetto [14] care, după cum se va spune, a construit ceva mai tîrziu cupola. După aceasta, fiind nevoit să se înapoieze la Napoli, pentru a termina lucrările începute acolo, Giuliano a primit din partea regelui Alfonso comanda unei porți [15], alături de castel, cu peste optzeci de personaje, pe care urma să le lucreze Benedetto în Florența; din pricina morții regelui, lucrarea a rămas însă neterminată și numai cîteva din aceste personaje se mai află încă în biserica della Misericordia din Florența. Înainte de moartea regelui murise însă și Giuliano, tot la Napoli — în vîrstă de șaptezeci de ani [16] — și fusese înmormîntat cu multă cinste, regele punînd să fie îmbrăcați în negru cincizeci de inși, care să-l însoțească pînă la groapă și dînd apoi ordin să i se facă un mormînt de marmură.

[1] Giuliano da Maiano s-a născut în anul 1432, ca fiu al maestrului lemnar și pietrar Leonardo d'Antonio, originar din Maiano, aproape de Fiesole. Giuliano a fost sculptor și arhitect. Ca sculptor în lemn și

ca specialist în intarsii a lucrat pentru Congregaţia di Santa Maria delle Laudi, în 1455; pentru biserica di Santa Monaca, în 1460. Ca arhitect, în afara celor amintite de Vasari, a mai executat felurite lucrări pentru capela de'Pazzi, din biserica Santa Croce (între 1462 şi 1474); pentru palatul Quaratesi-Pazzi şi pentru vila Pazzi, de la Montughi. În 1462, a terminat palatul dello Strozzino, început de Michelozzo. A executat desenele pentru biserica şi capela Santa Fina din San Gimignano. A executat un palat la Recanati, pentru cardinalul Venier, şi desenele din 1470 pentru abaţia Sfintelor Fiora şi Lucilla din Arezzo, terminată mai tîrziu de către Giorgio Vasari. Tot lui i se datoresc şi planurile palatului Spannocchi din Siena. Opera sa arhitectonică este puternic influenţată de stilul lui Brunelleschi şi Michelozzo.

2 S-au pierdut.

3 Lucrările de aici au fost executate între 1461 şi 1462. Nu s-a păstrat însă nici una din ele.

4 În 1470.

5 Sînt încă acolo, lucrate între 1463 şi 1465, folosind fie desenele sale, fie pe cele ale lui Maso Finiguerra sau pe ale lui Alesso Baldovinetti.

6 În 1446, la moartea acestuia, Giuliano era doar un copil; la conducerea lucrărilor de construcţie a Domului nu a fost numit decît în 1477, cu un salariu de o sută cincizeci de lire pe an.

7 Vezi « Viaţa » acestuia.

8 Palatul nu mai există. Giuliano s-a dus la Napoli în 1485 şi în 1487. Despre activitatea sa în acest oraş nu se ştie însă nimic precis.

9 Nici lucrarea aceasta şi nici poarta în formă de arc de triumf — despre care este vorba mai jos — nu-i aparţin lui Giuliano da Maiano.

10 Giuliano a făcut numai desenele pentru partea arhitectonică, în 1485. Sculpturile au fost executate, în 1535, de Giovanni Marliano da Nola.

11 Inexact Era fratele său mai mic, născut în 1442. Pe lespedea de pe mormîntul lor de familie scrie: *Juliano et Benedicto Leonardi F. F.* (fratribus) *De Maiano et suroum MCCCCLXXVIII* (*Mormîntul fraţilor Giuliano şi Benedetto da Maiano şi ai lor* — 1478) (În limba latină, în original).

12 Nu există nici o dovadă cu privire la venirea lui Giuliano la Roma şi de aceea toate afirmaţiile lui Vasari în legătură cu felurite edificii construite de Giuliano în acest oraş apar ca neîntemeiate.

13 A lucrat aici între 1481 şi 1487, atribuindu-i-se construirea capelelor şi, poate, a tamburului cupolei.

14 Fratele său, după cum s-a mai spus. Cupola însă a fost ridicată de Giuliano da Sangallo.

15 Menţionată şi în testamentul lui Giuliano. Din toate statuile executate pentru ea, nu s-a păstrat decît grupul intitulat *Încoronarea lui Ferdinand de Aragon*, aflat în Muzeul Naţional din Florenţa.

16 A murit la Napoli, în ziua de 17 octombrie 1490, în vîrstă de cincizeci şi opt de ani.

CUPRINSUL

GIORGIO VASARI, prefaţă de ALEXANDRU BALACI 5
GIORGIO VASARI CĂTRE ARTIŞTII DESENULUI 21
INTRODUCERE LA ÎNTREAGA OPERĂ.. 25

INTRODUCERE LA CELE TREI ARTE ALE DESENULUI ADICĂ ARHITECTURA, SCULPTURA ŞI PICTURA

DESPRE ARHITECTURĂ

I. Despre feluritele pietre care le sînt de folos arhitecţilor pentru ornamente, iar sculptorilor pentru statui..... 42
II. Ce însemnează lucrarea unghiulară simplă şi lucrarea unghiulară sculptată 57
III. Despre cele cinci ordine arhitectonice — rustic, doric, ionic, corintic şi compozit — şi despre maniera germană.... 58
IV. Despre chipul în care se fac bolţile din mortar, care urmează să fie sculptate; cînd se scoate cintrul şi cum se face pasta de stuc 69
V. Cum se fac fîntînile rustice din carbonat de calciu şi stalactite şi cum se prind în stuc scoicile şi stalactitele..... 70
VI. Cum se fac pardoselile din mozaic 73
VII. Cum se poate cunoaşte o clădire bine proporţionată şi care anume părţi i se potrivesc..... 74

DESPRE SCULPTURĂ

I. Ce este sculptura; cum se faç sculpturile frumoase şi cum trebuie să arate ele pentru a putea fi socotite desăvîrşite 78
II. Cum se fac modelele de ceară şi de pămînt, cum se acoperă şi cum sînt apoi mărite, la scară, în marmură; cum se cioplesc statuile din gros, cum li se dă forma, cum sînt netezite, şlefuite, lustruite şi aduse la desăvîrşire 81
III. Despre baso şi semireliefuri; greutatea de a le lucra; cum pot fi aduse la desăvîrşire 85
IV. Cum se fac modelele pentru statuile de bronz — mari şi mici — şi formele pentru turnare; cum sînt armate cu fier şi cum se toarnă metalul; despre cele trei feluri de bronz; cum se cizelează şi se şlefuiesc, după turnare; cum se adaugă şi se îmbină în acelaşi bronz părţile care n-au ieşit bine din turnare.. 88
V. Despre tiparele de oţel cu ajutorul cărora se fac medaliile de bronz sau alte metale; cum se lucrează aceste medalii din metal; despre pietrele orientale şi despre camee 92
VI. Cum se fac lucrările în stuc alb, în ce fel se pregăteşte zidul care trebuie acoperit şi cum se duce la capăt întreaga lucrare.. 94
VII. Cum se fac statuile de lemn şi din care anume lemn pot fi făcute 95

DESPRE PICTURĂ

I. Ce este desenul; cum se fac picturile bune; cum şi după ce le putem cunoaşte; şi despre găsirea subiectului..... 98
II. Despre schiţe, desene, cartoane, perspective; în ce scop se fac şi la ce le folosesc pictorii 103
III. Despre micşorarea înălţimii figurilor văzute de jos în sus şi în plan orizontal 107
IV. Cum trebuie potrivite culorile pentru pictura în ulei, în frescă şi în tempera; cum trebuie armonizate cu întreaga operă carnaţia, veşmintele şi toate cîte se pictează, pentru ca figurile să nu pară făcute din bucăţi, să aibă relief şi forţă şi să-i dea operei limpezime şi strălucire 108
V. Despre pictura pe zid: cum se face şi de ce se cheamă lucrare în frescă 111
VI. Despre pictura în tempera — sau în ou — a tablourilor pe lemn ori pe pînză; cum poate fi folosită pe un perete uscat 113
VII. Despre pictura în ulei, pe lemn sau pe pînză 114
VIII. Despre pictura în ulei pe zid uscat..... 117

IX. Despre pictura în ulei pe pînză 119
X. Despre pictura în ulei pe piatră şi ce pietre sînt bune pentru aceasta 120
XI. Despre pictura pe perete, în clarobscur, cu felurite pămînturi; cum se imită obiectele de bronz; despre scenele pictate cu pămînt şi clei, pentru arcuri de triumf şi serbări, şi care se numesc guaşă sau pictură în tempera..... 121
XII. Despre *sgraffito*-urile de pe faţadele caselor, care nu se tem de apă; de ce ne slujim pentru a le lucra; cum se lucrează groteştile pe pereţi 122
XIII. Cum se lucrează groteştile pe stuc..... 124
XIV. Cum se aureşte cu argilă roşie, cu mordant şi în alte chipuri 125
XV. Despre mozaicul din sticlă; cum se cunoaşte cel bine făcut şi vrednic de laudă 126
XVI. Despre scenele şi personajele lucrate prin încrustare în pardoseli, imitînd lucrările în clarobscur..... 129
XVII. Despre mozaicul de lemn, adică despre intarsii; despre lucrările care se fac din bucăţi de lemn, vopsite şi îmbinate în chip de pictură 132
XVIII. Despre pictarea ferestrelor de sticlă; cum se face legătura cu plumb şi fier — pentru a le sprijini — fără a aduce vreo daună figurilor pictate..... 134
XIX. Despre niel; cum a luat naştere din el gravura în aramă; cum se gravează argintul, pentru a putea face smalţuri în relief; cum se cizelează obiectele mari, de metal..... 139
XX. Despre *tausia* sau despre lucrările de Damasc..... 142
XXI. Gravurile în lemn; cum se fac şi cine le-a născocit cel dintîi; şi cum, cu ajutorul a trei tipare, se obţin tipăriturile care par desene, şi au lumină, clarobscur şi umbre..... 143

PARTEA ÎNTÎI A VIEŢILOR

Cimabue — pictor florentin 146
Arnolfo di Lapo — arhitect florentin..... 153
Niccola şi Giovanni — sculptori şi arhitecţi pisani 163
Andrea Tafi — pictor florentin..... 177
Gaddo Gaddi — pictor florentin..... 180
Margaritone — pictor, sculptor şi arhitect aretin 183
Giotto — pictor, sculptor şi arhitect florentin..... 187
Andrea Pisano — sculptor şi arhitect..... 200
Buonamico Buffalmacco — pictor florentin 205
Ambruogio Lorenzetti — pictor sienez..... 214

Pietro Cavallini — pictor roman 217
Simone şi Lippo Memmi — pictori sienezi 220
Taddeo Gaddi — pictor florentin 227
Andrea Orcagna — pictor, sculptor şi arhitect florentin 234
Agnolo Gaddi — pictor florentin 242
Duccio — pictor sienez 247
Gherardo Starnina — pictor . 249

PARTEA A DOUA A VIEŢILOR

Înainte cuvîntare 254
Iacopo della Quercia — sculptor din Siena 267
Nanni d'Antonio di Banco — sculptor florentin 274
Luca della Robbia — sculptor florentin 278
Paolo Uccello — pictor florentin 289
Lorenzo Ghiberti — sculptor florentin 297
Masolino da Panicale — pictor florentin 314
Masaccio — pictor din San Giovanni di Valdarno 317
Filippo Brunelleschi — sculptor şi arhitect florentin 323
Donato — sculptor florentin 357
Michelozzo Michelozzi — sculptor şi arhitect florentin 373
Giuliano da Maiano — sculptor şi arhitect florentin 380

Redactor responsabil: ILEANA ŞOLDEA
Tehnoredactor: NICOLAE MIHĂILESCU

Dat la cules 31.01.1968. Bun de tipar 17.07.1968. Apărut 1968. Tiraj 27.000+150 ex. broşate. Hîrtie tip. înalt A de 63 g/m². Ft. 24/600×920. Coli ed. 21,78. Coli de tipar 16,16. Comanda 4.163. A. nr. 21.306. C. Z. pentru bibliotecile mari 7. C. Z. pentru bibliotecile mici 7.74/76.

Întreprinderea Poligrafică „Arta Grafică", Calea Şerban Vodă 133, Republica Socialistă România. Comanda nr. 510.

Biblioteca de artă

8

Biografii. Memorii. Eseuri

vieţile pictorilor, sculptorilor şi arhitecţilor

Vasari a devenit nemuritor ca scriitor şi nimeni nu-i va nega vreodată acest epitet, aceluia care a scris prima istorie a artelor din lume, după cum proza italiană îl va recunoaşte totdeuna ca pe un maestru al său. Nimeni nu va putea studia vreodată această măreaţă epocă care a însemnat o cotitură în istoria omenirii şi care se numeşte Renaştere, fără a recurge la cel mai însemnat tezaur de informaţii despre arta ei şi pe care îl constituie cartea cle biografii a lui Giorgio Vasari.

Cu trăsături sigure, ample şi diversificate, care amintesc de un maestru al penelului, Vasari izbuteşte de data aceasta să traseze în faţa noastră vastul tablou al celor două secole care au însemnat culmea artistică a plasticii italiene.

ALEXANDRU BALACI